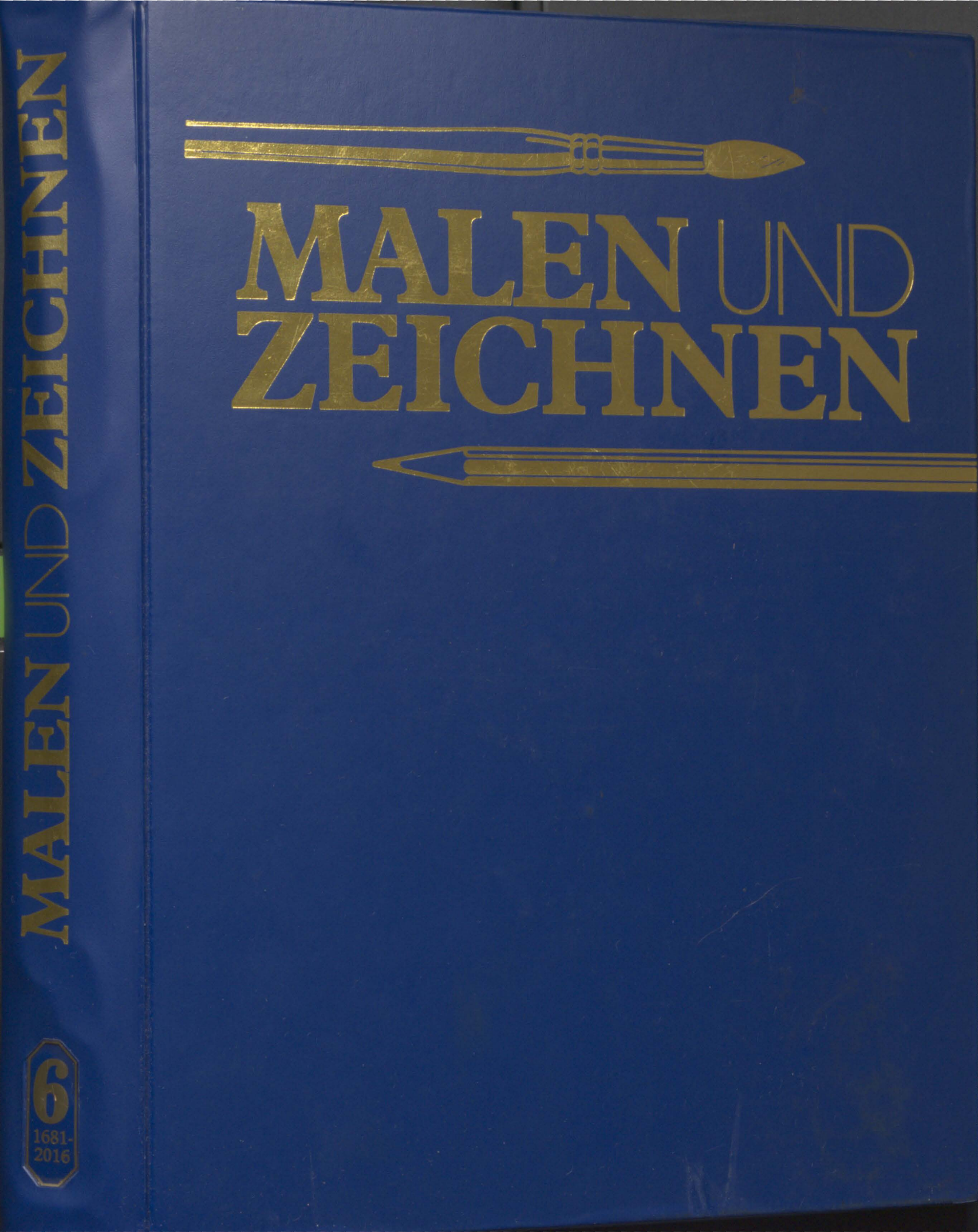


MALEN UND ZEICHNEN

MALEN UND ZEICHNEN

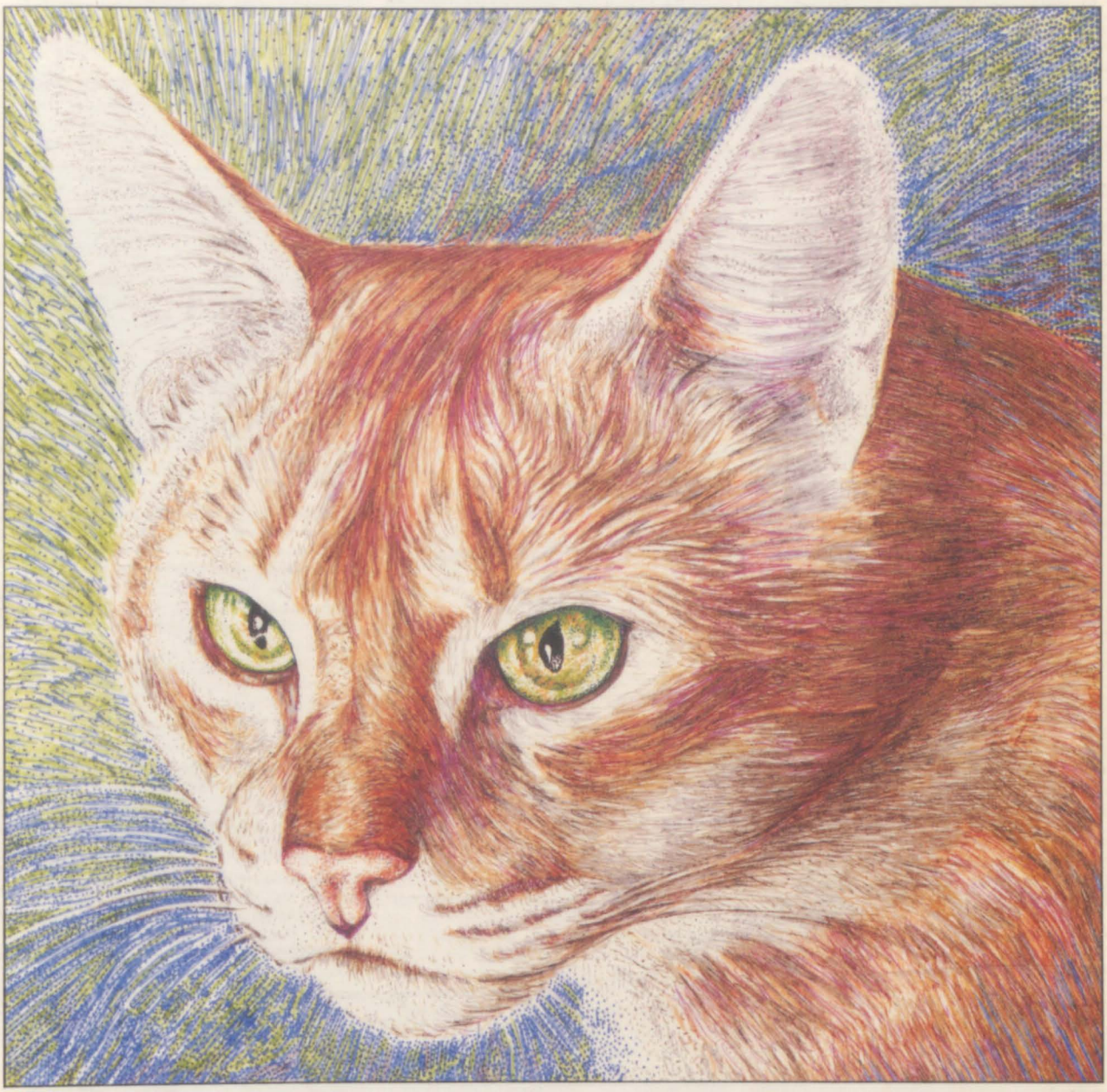
6

1681-2016

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen



Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 61

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 61

ALKYD	
Schichtarbeit	1677
Übung: Palmenküste	1678
ZEICHENTECHNIKEN	
Spannende Bilder	1682
Übung: Bewegtes Stilleben	1685
ÖLMALEREI	
Harmonie der Farben	1686
Wiederholungen	1688
Farbverknüpfungen	1689
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Sprechende Formen	1690
AQUARELL	
Einmal fest zudrücken	1692
Knitterfalten	1693
Übung: „Rückkehr"	1694
IM ATELIER	
Burt Silverman	1696
SEHEN UND VERSTEHEN	
Katzenportraits	1702
MATERIALKUNDE	
Selbst hergestellt: Pastellkreiden 2	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

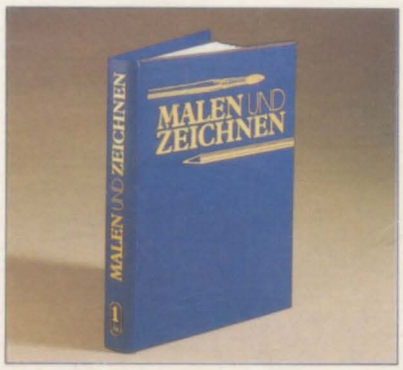
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Joachim Seidel (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1702, 1703, 1704 Howard L. Cossman; 1682 Robert Kaupelis; 1683, 1684 Robert Beverly Hale; 1686 Foster Caddell; 1687, 1689 Wendon Blake; 1690, 1691 Howard Lester Cooke; 1692–1695 Frederick Wong.
Bildmaterial auf den Seiten 1677–1681 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Schichtarbeit

Alkydfarben eignen sich aufgrund ihrer Trockenzeiten besonders gut für den schichtweisen Bildaufbau.

Einerseits trocknen Alkydfarben so langsam, daß man sie auf der Leinwand noch miteinander vermalen kann – andererseits dauert es dank der praktischen Alkydharz-Bindemittel dieser Farben nur etwa acht bis zwölf Stunden, bis eine Farbschicht fest genug ist, um übermalt werden zu können.

Alkydfarben bieten sich daher besonders für jene Maltechniken an, bei denen ein Bild Schicht für Schicht aufgebaut wird. Meist wird zunächst eine deckende Untermalung angelegt, auf die der Künstler dann lasierende, transparente oder halbtransparente Farbschichten aufbaut, so daß die hindurchschimmernden Farben mit den farbigen Lasuren vielfältige Mischtöne ergeben.

VARIABLE TRANSPARENZ
Halbtransparente Lasuren lassen die Gegenstände verschwimmen und optisch zurücktreten, aber auch Glanzlichter lassen sich damit wirkungsvoll setzen. Ist eine Farbe jedoch transparent, rückt sie die Gegenstände scheinbar nach vorne oder gibt Schatten optische Tiefe.

„Sommerblick, Nova Scotia" von Charles Reid, Alkydfarbe auf Leinwand, 61 cm x 61 cm. Die halbdeckenden Lasuren der Gegenstände auf der Fensterbank deuten das hereinfallende Tageslicht an.

Sammlung Winsor and Newton

Übung: Palmenküste

Ferdinand Petrie führt in dieser Übung vor, wie er mit Hilfe transparenter und halbtransparenter Übermalungen der ersten Farbgebung besonders tiefe und leuchtende Wirkungen der Alkydfarben erreicht.

1. Der Bildaufbau

Petrie beginnt das Bild mit einer farbigen Pinselzeichnung, die die Grundelemente der Komposition festlegt. Der Farbton – Alizarin-Karmesin mit einer Spur Phthaloblau und viel Titanweiß – wird sich später harmonisch in das Farbgefüge des Bildes einordnen. Arbeiten Sie mit einem mittleren runden Haarpinsel.

Untermalen Sie jetzt den Hintergrund mit einem flachen Borstenpinsel. Damit die Farben möglichst dünn aufgetragen werden können, werden sie mit Terpentin oder Terpentinersatz verdünnt. Legen Sie den Himmel mit einer Mischung aus Kadmiumrot hell und Titanweiß an; die Berge erhalten einen Farbton aus Französisch Ultramarin, Alizarin-Karmesin und Titanweiß. Der Ton für das Meer entsteht aus Kadmiumrot hell, Kadmiumgelb hell, ein wenig Französisch Ultramarin und Titanweiß.

2. Untermalung der Palmen

Legen Sie mit einem runden Borstenpinsel die Untermalung der Palmwedel an. Die Farbe ist eine Mischung aus Kadmiumgelb hell und Französisch Ultramarin. Folgen Sie mit Ihren Pinselstrichen dem fächerförmigen Wuchs der Blätter. Für die Schattenpartien fügen Sie der Mischung etwas mehr Blau hinzu. Auch bei dieser Untermalung werden die Farben mit Terpentin oder Terpentinersatz verdünnt, damit sie möglichst dünn aufgetragen werden können.

Die Baumstämme erhalten jetzt ebenfalls ihre erste Farbgebung; mischen Sie Alizarin-Karmesin mit Siena gebrannt und Französisch Ultramarin, und verdünnen Sie auch diese Mischung, bis sie sich dünn vermalen läßt. Geben Sie der Farbe für die Schattenzone unter der Krone mehr Blau hinzu. Dadurch heben sich die Palmwedel plastisch vom Stamm ab.

1

2

3

3. Weitere Untermalung

Das Gras im Vordergrund wird mit feinen und mittleren Borstenpinseln und struppigen Pinselstrichen gemalt, die den Eindruck üppiger Vegetation vermitteln.

Petrie verwendet die folgenden Farbmischungen: für die warmen, hellen Bereiche Kadmiumgelb hell mit Chromoxidgrün feurig; für die dunkleren, warmen Bereiche Kadmiumgelb hell mit Kadmiumrot hell und etwas Französisch Ultramarin, die kühlen, dunklen Bereiche werden in einer Mischung aus Kadmiumgelb hell mit Französisch Ultramarin und Chromoxidgrün feurig gemalt.

Damit ist die Untermalung abgeschlossen. Nach etwa achtzehn Stunden sind die Farben völlig durchgetrocknet; der nächste Arbeitsschritt kann beginnen.

4

4. Halbtransparente Übermalung

Jetzt beginnt Ferdinand Petrie mit den halbtransparenten Farbschichten. Da die Farben des Untergrundes später durch die Übermalung hindurchschimmern, entstehen optische Farbmischungen, die das schimmernde Leuchten des tropischen Lichts besonders gut hervorbringen. Petrie beginnt die Überarbeitung, indem er den Himmel mit einer Mischung aus Phthaloblau, Chromoxidgrün feurig, Lichter Ocker und Titanweiß übermalt.

Diese Mischung wird zusätzlich mit dem Malmittel vermischt. Es entsteht eine Konsistenz der Farben, die einen durchscheinenden, aber dennoch nicht völlig transparenten Farbauftrag erlaubt. Diese Mischung sollte so aufgetragen werden, daß die Untermalung fleckenartig stehenbleibt.

Die warm leuchtenden Oberseiten der Wolken werden mit Titanweiß geformt, dem Spuren von Alizarin-Karmesin und Lichter Ocker beigemischt werden; die dunkleren Wolkenschatten deuten Sie in Phthaloblau mit Alizarin-Karmesin und Titanweiß an.

Die kühlen Töne der Meeresoberfläche werden mit Phthaloblau, Lichter Ocker und Titanweiß lasiert, die wärmeren Partien mit Kadmiumrot hell, Lichter Ocker und Titanweiß. Auch hier schimmert die Untermalung durch die halbdeckende Lasur hindurch.

5. Wechselnde Transparenz

Durch Zugabe von mehr oder weniger Liquin können Sie die Transparenz der Lasuren bestimmen. Für die Übermalung der blauvioletten Berghänge mischen Sie die Farbe etwas deckender aus Phthaloblau, Alizarin-Karmesin und Titanweiß. Wenn Sie für die Berge in Richtung Hintergrund mehr Weiß hinzugeben, erzielen Sie den Eindruck einer Landschaft, die im Dunst verschwimmt. Der Hang im Vordergrund wird mit wechselnden Mischungen aus Kadmiumgelb, Siena gebrannt, Phthaloblau und Titanweiß gestaltet. Für die Übermalung der Palmwedel wird eine transparente Lasur aus Chromoxidgrün und Siena gebrannt verwendet.

Dort, wo die Wedel von der tropischen Sonne beschienen werden, tragen Sie die Lasur so dünn und durchscheinend auf, daß die Farben der Untermalung klar und ohne an Helligkeit zu verlieren hindurchschimmern.

Wachstumsringe und Holzstruktur an den Stämmen der Palmen arbeiten Sie mit Mischungen heraus, die sich für die dunklen Bereiche aus Siena gebrannt, Alizarin-Karmesin und Französisch Ultramarin und für die helleren Teile des Stammes zusätzlich aus Titanweiß und Kadmiumrot hell zusammensetzen. Alle Lasuren werden mit runden Borstenpinseln und federnden, großzügigen Strichen aufgetragen.

6. Warme und kalte Farbakzente

Jetzt setzt Ferdinand Petrie mit weiteren Übermalungen vor allem im Vordergrund zusätzliche Akzente. Mit einer Mischung aus Kadmiumrot hell und Kadmiumgelb hell lasiert er die sonnenbeschienene Vegetation. Er benutzt dazu einen kleinen Rundpinsel mit kräftigen Borsten, den er sehr locker führt, so daß sich die einzelnen Pinselstriche teilweise miteinander vermischen, stellenweise aber auch die helle Untermalung hindurchscheint. Auf die gleiche Weise setzt er mit einer Mischung aus Chromoxidgrün feurig und Alizarin-Karmesin dunklere, kühle Schattenakzente. Wie bei den Palmwedeln entsteht so durch das Zusammenwirken von Unter- und Übermalung der Eindruck tropischer Vegetation im Spiel von Licht- und Schattenflächen.

5

6

7

7. Letzte Feinheiten:
Um dieser Komposition letzte klare Akzente zu geben, mischen Sie Ihre Farben jetzt nur noch mit Liquin, weil die Pinselstriche dann deckend auf den anderen Farbschichten stehenbleiben. Vertiefen Sie die Schatten an den Palmen und an dem Bewuchs im Vordergrund mit einer Mischung aus Phthaloblau – einem der leuchtendsten Töne auf Ihrer Palette –, Umbra gebrannt und Alizarin-Karmesin. Vermischt ergeben diese Töne, auch ohne daß Elfenbeinschwarz hinzugegeben wird, eine Reihe besonders warmer, dunkler Schattentöne, die sich gut in die Farbigkeit des Bildes einfügen. Tragen Sie diese Mischung mit der Spitze eines weichen, runden Haarpinsels auf, und setzen Sie nur vereinzelt zarte Striche. Mit dem gleichen Pinsel malen Sie mit einer Mischung aus Lichter Ocker, Phthaloblau und Titanweiß kleine, helle Striche und Flecken in den dunklen Vordergrund, um Lichtreflexe auf Gras und Blättern anzudeuten.

Um Glanzlichter auf der großen Palme klar herauszuarbeiten und um die fedrige Struktur der Wedel zu betonen, kratzen Sie mit der Stielspitze eines Pinsels stellenweise die noch feuchte Lasur fort, so daß die helle Untermalung hervortritt. Als letzten Farbtupfer setzen Sie mit Kadmiumrot hell und Kadmiumgelb hell eine tropische Blüte in den Vordergrund.

Ursache und Wirkung

Das fertige Bild zeigt, wie das Zusammenspiel von Unter- und Übermalung die gesamte Bildwirkung bestimmt. Die kühlen Töne von Himmel und Meer geben zusammen mit der warmen Untermalung das besondere, tropische Licht wieder. Im vielschichtigen Vordergrund mischen sich Untermalung und Lasur zu einem dichten Farbteppich aus Licht und Schatten.

WAS SIE BRAUCHEN:
- Grundierte Leinwand oder Malpappe, 30 cm x 40 cm
- eine Reihe feiner, mittlerer und großer Borstenpinsel, einen mittleren flachen Borstenpinsel und einen mittleren, runden Haarpinsel
- Terpentinöl oder Terpentinersatz
- Liquin-Malmittel
- eine Palette mit zehn Alkydfarben:
- Alizarin-Karmesin, Phthaloblau, Titanweiß, Kadmiumgelb hell, Französich Ultramarin, Kadmiumrot hell, Siena gebrannt, Chromoxidgrün feurig, Lichter Ocker, Umbra gebrannt.

Spannende Bilder

Was sich bewegt, lebt – das gilt auch für Ihre Zeichnungen. Rhythmus und Dynamik lassen eine Studie zum Leben erwachen und fesseln das Interesse des Betrachters.

Bereits durch die Anordnung der Elemente im Raum kann man einer Zeichnung innere Dynamik verleihen. Viele große Künstler haben dies ganz unbewußt auch bei ihren Skizzen und Studien getan.

Ein gutes Beispiel dafür ist das Studienblatt von John Singer Sargent. Es zeigt auf den ersten Blick ein paar Skizzen einer Pose aus verschienen Blickwinkeln. Dennoch fasziniert das Blatt, und bei näherem Hinsehen zeigt sich, daß Sargent, wahrscheinlich ohne bewußt darüber nachzudenken, die Figuren so angeordnet hat, daß sie harmonisch ineinanderfließen, während die ausgestreckten Arme den Blick des Betrachters über das Papier leiten. Die Figuren scheinen zu tanzen, der innere Rhythmus des Blattes ist deutlich zu spüren.

Wirbelnde Linien

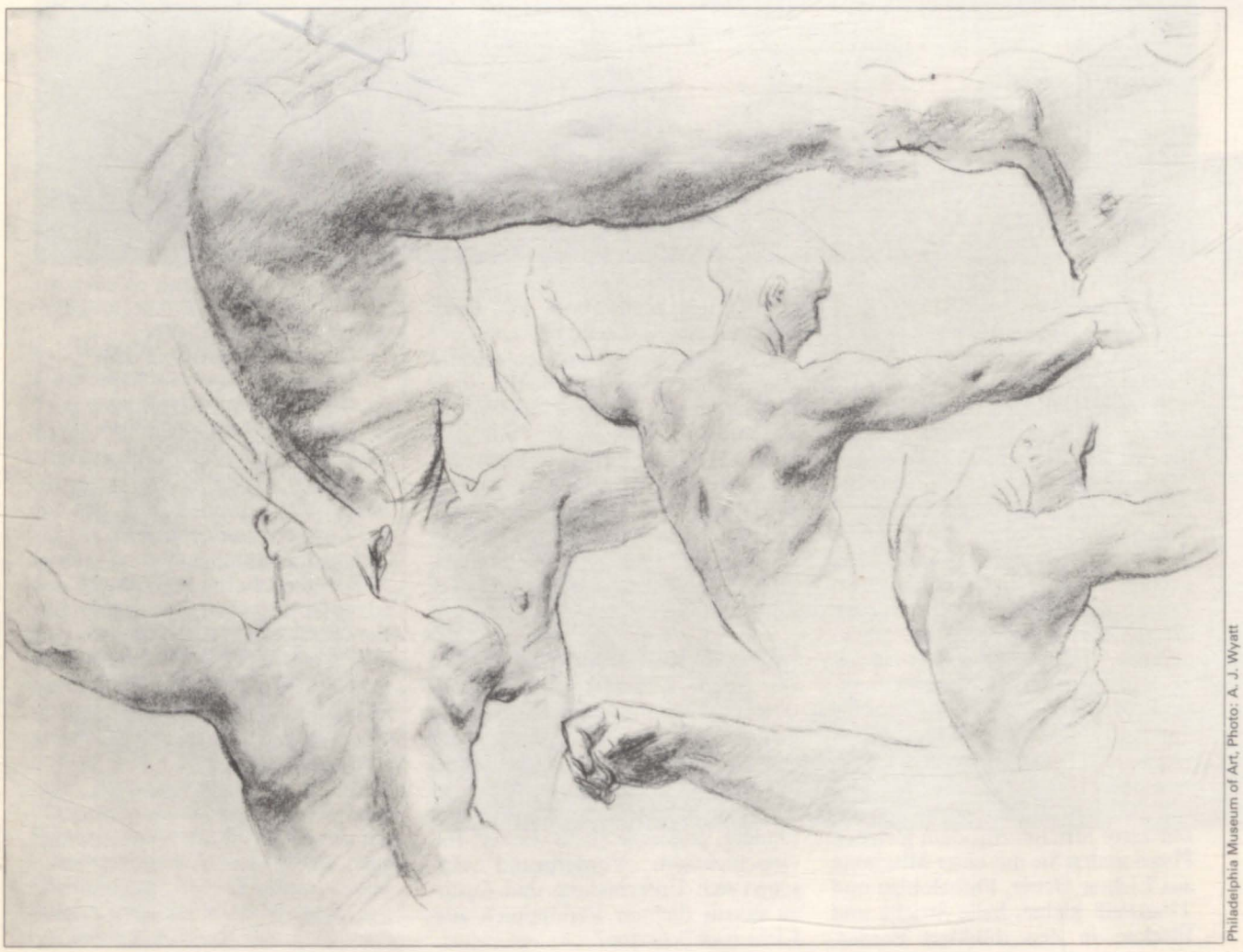
Gerade wenn man auf dem Papier Bewegungen darstellen will, sind die ersten Linien zu Beginn der Zeichnung oft nicht stimmig. Weniger erfahrene Zeichner greifen dann zum Radierer oder werfen gar das ganze Blatt fort. Ein souveräner Zeichner hingegen wird diese ersten Linien einfach stehenlassen.

Auch auf Peter Paul Rubens'

Sie lernen viel über die Darstellung von Bewegung, wenn Sie Transparentpapier über eine Meisterzeichnung legen und, wie bei dieser Studie des Rubens-Blattes, die Hauptbewegungslinien durchpausen.

„Studie für Merkurs Sturz" von Peter Paul Rubens, um 1622, schwarze und weiße Kreide, 48 cm x 40 cm.

„Bewegungsstudie; Arme und Hände", von John Singer Sargent, Zeichenkohle, 48 cm x 63 cm.



Philadelphia Museum of Art, Photo: A. J. Wyatt

M. frdl. Gen. Victoria and Albert Museum, London

M. frdl. Gen. Louvre, Paris

„Studie für Merkurs Sturz" erkennt man bei genauem Hinsehen zahlreiche dieser verworfenen Linien, Umrisse von Armen und Beinen, deren Haltung Rubens ständig variiert hat.

Er ließ diese Linien stehen, weil sie wie Bewegungsspuren des Körpers wirken; auf ganz ähnliche Weise deuten in der heutigen Zeit Cartoonisten Bewegung an. Die Glieder scheinen sich wie Rotorblätter von Propellern zu drehen; die wirbelnden Linien der Kleidung unterstützen die kreisende Bewegung. Man glaubt zu spüren, wie Merkur sich auf seinem Sturz durch den Raum windet und dreht. Rubens' Skizze ist sicherlich keine naturgetreue Körperstudie, aber sie ist voll rhythmischer Lebendigkeit.

Spannende Gegensätze

Der menschliche Körper ist symmetrisch gebaut, und das bringt manche dazu, ihn statisch darzustellen. Solche Posen wirken meistens ausdruckslos. Eine Möglichkeit, den Körper ausgewogen und dennoch spannungsreich wiederzugeben, ist die klassische „Kontrapost-Haltung". Angestrebt wird bei diesem Kompositionsprinzip ein harmonisches Zusammenspiel der Kräfte gegensätzlicher Körperhaltungen; etwa ein belastetes Standbein und ein entlastetes Spielbein.

Auch Michelangelo Buonarroti nutzte dieses Prinzip, um seiner Aktstudie Ausdruck zu verleihen: Das Standbein der Figur ist angespannt, während das Spielbein nach vorne gerichtet zu sein scheint; die Drehung in der abgewinkelten Hüfte wird in einer Ausgleichsbewegung von den Schultern und vom Kopf aufgefangen.

Dynamischer Schwung

Besonders der dynamische Schwung in den Armen macht deutlich, daß Michelangelo die klassische Kontrapost-Haltung der griechischen Statuen verändert. Im Gegensatz zu diesen in sich ruhenden Standfiguren verleiht Michelangelo der stehenden Figur Bewegung.

„Stehender Jüngling", von Michelangelo Buonarroti, 1504, Feder und schwarze Tusche, 25 cm x 9 cm, Ausschnitt. Die sanfte Kurve des Rumpfes, das angehobene Spielbein und die Haltung der Arme verleihen der Zeichnung innere Bewegung.

Übung: Bewegtes Stilleben

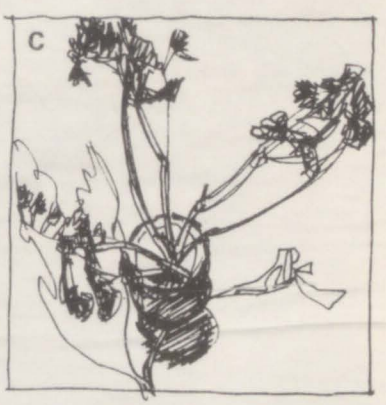
Selbst ein einfaches Blumenstillleben kann spannend und dynamisch wirken. Experimentieren Sie mit verschiedenen Anordnungen und Blickwinkeln, um durch eine Reihe von Skizzen die Komposition mit der größten inneren Dynamik zu finden.

A: Dieses Arrangement ist recht reizvoll; die Vase steht aber zu weit in der Mitte des Bildes. Dadurch wirkt die Skizze statisch.

B: Das versetzte Zentrum und die zahlreichen Schrägen schaffen mehr Dynamik.

C: Neue Sichtweisen können überraschende Ergebnisse liefern. Diese Komposition aus der „Vogelperspektive" läßt die Stiele aus dem Gleichgewicht geraten.

D: Die erfolgversprechendste Lösung: Zwei gegenläufige Diagonalen erzeugen Spannung und Dynamik im Bild. Die auffällige von links unten nach rechts oben verlaufende Diagonale wird durch die Blume links oben und den freien Bildraum in der rechten Ecke in ein spannungsvolles Gleichgewicht gebracht.



Alle Zeichnungen Laurena Wood

Harmonie der Farben

Die Schulung Ihres Farbempfindens ist eine wichtige Voraussetzung, um eine ausgewogene Farbgestaltung im Bild zu erzielen.

Wenn man bedenkt, daß es mehr als 70 verschiedene Rottöne gibt, die, erweitert um helle und dunkle Ausmischungen allein im Rotbereich Hunderte unterschiedliche Mischfarben ergeben, so stellt sich sehr schnell die Frage, welcher Ton in der Kombination mit einer anderen Farbe dem persönlichen Farbempfinden am ehesten entspricht.

Regeln können Ihnen zwar die Orientierung erleichtern; um das komplexe Problem der harmonischen Farbgestaltung sicher in den Griff zu bekommen, sollten Sie jedoch selber herausfinden, welche Farbkombination Sie bevorzugen.

Zum Üben benötigen Sie ein rechteckiges Stück Karton oder Malpappe, das in 24 gleichgroße Felder eingeteilt wird. Malen Sie dann mit verschiedenen Ölfarben mehrere Kästchen aus. Nun ist es Ihrem Farbempfinden überlassen, die restlichen Felder mit Farben zu füllen, die Ihrer Meinung nach am besten mit den Farbtönen der angrenzenden Flächen harmonieren und korrespondieren.

Farbnotizen

Sie sollten dieses Verfahren mehrere Male ausprobieren; wahrscheinlich stellt sich dabei heraus, daß Sie intuitiv stets die gleichen Farbzusammenstellungen wählen. Farbkombinationen, die Ihnen stimmig erscheinen, sollten Sie als Farbnotizen aufbewahren, um in späteren Bildern auf solche persönlichen Farbverbindungen jederzeit zurückgreifen zu können.

Einige Hinweise können Ihnen dabei helfen, ein Gefühl für Farbharmonie zu entwickeln.

☐ Farben, die auf dem Farbkreis nebeneinander liegen, passen gewöhnlich gut zusammen.

☐ Um eine warme Farbe mit einer kalten harmonisch zu kombinieren, können Sie die jeweilige Komplementärfarbe wählen: Orange zu Blau oder aber eine verwandte Farbe verwenden, etwa Orange zu Türkis.

☐ Mit neutralen Farben wie Grau erhalten Sie ein harmonisches Umfeld für die meisten leuchtenden Farbtöne.

☐ Ein farbiger Malgrund oder eine abschließende Lasur im passenden Farbton kann den stimmigen Gesamteindruck der Farben noch erheblich verstärken.

FEHLENDE HARMONIE
Die kräftigen Farben in den Bäumen dieser Herbstlandschaft sind flächig, ohne ausreichende Farbnuancierung gemalt, so daß eine unangenehm schrille Wirkung entsteht. Rot, Grün, Orange und Gelb sollten die leuchtenden Herbstfarben wiedergeben, sie wurden jedoch farblich nicht verknüpft. Dadurch konkurrieren die intensiven Farben zu stark miteinander, und ein harmonisches Farbgefühl kann nicht entstehen. Weniger reinbunte Farben und mehr Mischtöne, gezielte Farbwiederholungen sowie die Einfügung einiger neutraler Partien, besonders im Bereich der Bäume, könnten zur visuellen Beruhigung des Bildes beitragen.

National Museum of American Art, gestiftet von Mrs. Robert F. Shawan

Wiederholungen

Preston Dickinson erzielte in seinem Gemälde „Die Hügel" einen harmonischen Gesamteindruck, indem er verschiedene Rot- und Grüntöne im ganzen Bild wiederholt verwendete. Der Ausschnitt verdeutlicht, wie Dickinson mit breiten, lockeren Pinselstrichen fließende Übergänge schafft, in denen besonders das Gelb zwischen den Rot- und Grüntönen vermittelt.

„Die Hügel" von Preston Dickinson, Öl auf Leinwand, 61 cm x 69 cm.

Komplementärfarben

Mit der helleren Version einer Farbe und einem dunkleren Ton ihrer Komplementärfarbe kann grundsätzlich farbiges Gleichgewicht erzielt werden. Hier ist das Ergebnis jedoch etwas enttäuschend. Indem der kobaltblaue Hintergrund mit Weiß aufgehellt und das Orange der Frucht mit einer Spur Umbra gebrannt getönt wurde – besonders in der Schattenpartie – verlieren beide intensiven Farben an Ausdruckskraft.

Unvermischte Primär- und Sekundärfarben, die sich auf dem Farbkreis genau gegenüberliegen, nennt man reine Komplementärfarben. Unmittelbar nebeneinandergesetzt, wie in diesem Beispiel, entsteht ein recht unharmonischer Eindruck. Der rein kobaltblaue Hintergrund konkurriert geradezu mit dem komplementären Orange, das bis auf die Glanzlichter und die dunkelgrauen Schatten nur aus den Primärfarben Gelb und Rot besteht.

Eine andere Möglichkeit, Farben harmonisch miteinander zu kombinieren, bietet das Beimischen der jeweiligen Komplementärfarbe. In diesem Fall erhielt das Orange der Apfelsine geringe Anteile Kobaltblau, und in den kobaltblauen Hintergrund wurde ein Spritzer Orange gemischt. Beide Farben wirken durch diesen Zusatz nun leicht gedämpft, und es entsteht ein stimmiger Gesamteindruck.

Martin Spanyol

Der Kontrast zwischen den beiden Komplementärfarben kann noch stärker verringert werden, wenn die beiden Farben mit neutralen Tönen gemischt werden. Hier erhielten alle Bildbereiche etwas Lichter Ocker. Die Frucht erscheint nun in einem bräunlichen Farbton, der Hintergrund nimmt stellenweise eine grünliche Tönung an. Für einen harmonischen Eindruck wirkt der Hintergrund jedoch zu gedämpft.

Farbverknüpfungen

Der Künstler Fairfield Porter konzentrierte sich in seinem Gemälde auf die Kombination der Farben. Ausgewogenheit erzielte er durch eine gleichmäßige Verteilung von Farbkontrasten und Farbverwandtschaften. So bilden die Rottöne im oberen Bildteil mit den Grüntönen des Rasens und die blaugrauen Blüten mit dem Gelbocker komplementäre Farbpaare. Hingegen sind die Gelb- und Rotmischungen farbverwandt, und das helle Blaugrau steht in enger Verbindung zu dem Blauviolett der Dachfläche. Im Ausschnitt wird deutlich, wie Porter die unterschiedlichen Töne im Bild miteinander verknüpfte. Das Rotbraun des Schattens mischte er in das Gelbocker der Blätter, in den Blüten nahm er Reflexionen der Grasfläche auf, indem er Flecken aufgehellten Grüns einsetzte; auf den Rasen setzte er gelbe Sonnenflecken.

Rechts: „Birnbaum" von Fairfield Porter, Öl auf Leinwand, 92 cm x 74 cm. Oben: Ausschnitt

Tip

BEGRENZTE PALETTE

Eine begrenzte Farbpalette muß nicht zwangsläufig eine eingeschränkte Farbgestaltung in Ihren Gemälden zur Folge haben. Ganz das Gegenteil ist der Fall. Die Beschränkung auf wenige ausgewählte Farben bietet Ihnen am ehesten die Möglichkeit, viele verwandte Mischtöne zu erzielen, die stets gut miteinander harmonieren. Kombinationen aus wenigen Farben, wie etwa Kadmiumgelb, Krapplack, Preußischblau und Weiß können sehr interessante und ausgewogene Mischfarben ergeben.

National Museum of American Art

Sprechende Formen

Kunsthistoriker haben den tiefgläubigen italienischen Maler Fra Angelico einen „inspirierten Heiligen" genannt. Mit klaren Formen erzählen seine Bilder fromme Geschichten.

Fra Angelico, der malende Dominikanermönch von San Domenico, war ein Meister in der Kunst, mit der Formensprache seiner Bilder Geschichten zu erzählen. Auch auf dieser Holztafel wird eine Episode aus dem Leben zweier Heiliger berichtet: die Versuchung des wundertätigen Arztes St. Damian.

Gemeinsam mit seinem Bruder, dem Heiligen Cosmas, hatte der Mildtätige eine reiche Frau namens Palladia geheilt. Aus Dankbarkeit bot diese Damian Gold an; er konnte der Versuchung nicht widerstehen. Die heiligen Brüder zerstritten sich über Damians Fehltritt.

In der linken Hälfte des Bildes sehen wir die beiden Brüder, wie sie die kranke Palladia behandeln. Rechts davon bietet die nunmehr genesene Frau dem heiligen Damian das Gold an. Geschickt nutzt Fra Angelico die Sprache seiner ruhigen, beinahe plakativen Formen, um diese Geschehnisse voneinander zu trennen, ihre Atmosphäre zu schildern und die Emotionen der Personen zu verdeutlichen.

Eine scharfe Schattenkante teilt das Bild in zwei Hälften und trennt die beiden Episoden voneinander (A). Die übertriebene perspektivische Verkürzung der im Schatten liegenden Mauer deutet nicht nur einen Szenenwechsel an, sondern weist darauf hin, daß zwischen den beiden Handlungen Zeit verstrichen ist (B). Auch die Formen des Raumes, mit denen Fra Angelico die Personen der beiden Szenen umgibt, sprechen ihre eigene Sprache.

Raumaufteilung

Als Rahmen der linken Gruppe hat der Maler einen Bogen gewählt (C). Diese Form suggeriert eine Atmosphäre der Ruhe und gibt der Szene eine Aura gelassenen Friedens. Wie eine schützende Hand umschließt der Bogen die Personen und faßt die kranke Frau in ihrem Bett, die beiden heiligen Ärzte und die Bediensteten im Hintergrund zu einer Gruppe zusammen.

Ganz anders wirkt die rechte Hälfte des Bildes. Dort agieren die Figuren nicht im schützenden Halbdunkel eines Zimmers, sondern im grellen Sonnenlicht; die Trockenrisse des Bodens symbolisieren Dürre und Hitze. Scharfe Ecken und Kanten schaffen Spannung und stehen für den inneren Konflikt des Heiligen. Palladia wird wie in einem Rahmen durch den dunklen Eingang umfaßt, dessen Kante sie optisch und emotional von St. Damian trennt (D), der vor der grell beleuchteten, nackten Mauer isoliert wirkt (E).

Meisterhaft zeigt Fra Angelico die innere Zerrissenheit des in Versuchung geführten Heiligen in dessen Körperhaltung: Sein ausgestreckter Arm weist in die eine Richtung (F), seine Füße in die andere (G); die rechte Hand ist in einer Geste der Abwehr erhoben, während sich die Linke – auch dies ein Symbol – schon ausstreckt, um das Gold entgegenzunehmen.

„Die Heilung der Palladia durch die Heiligen Cosmas und Damian", von Fra Giovanni Angelico, Öl auf Holz, 36 cm x 46 cm.

Einmal fest zudrücken

Auf zerknittertem Papier entstehen filigrane Muster, mit denen Sie Ihren Aquarellen eine ungewöhnliche Note fernöstlicher Anmutung geben können.

Und so wird's gemacht: Gut durchgefeuchtetes Papier wird vorsichtig geknüllt, so daß auf der Oberfläche ein fein gesponnenes Netz aus Linien entsteht. Trägt man auf die zerknitterten Stellen Farbe auf, so setzen sich auf den Erhöhungen weniger Farbpigmente ab als in den Mulden, in denen sich die Flüssigkeit sammeln kann. Dadurch entstehen Muster, mit denen man zum Beispiel fließendes Wasser oder auch dichtes Laubwerk andeuten kann.

Es macht Spaß, ohne einen genauen Plan zu beginnen und sich von den Mustern der Knitterfalten und der Farbwirkung überraschen und inspirieren zu lassen. Für sein Aquarell „Tauben" knüllte Frederick Wong nur die untere Hälfte des Papiers und trug dort eine wäßrige Mischung aus Kadmiumrot hell und Preußischblau auf. Auf diese Weise entstanden die verschwommen wirkenden Baumwipfel an einem dunstigen Morgen. Um diese Wirkung herauszuarbeiten, gestaltete er die Himmelspartie mit einer wäßrigen Lösung aus Preußischblau und Umbra gebrannt; die blasse Sonne sparte er dabei aus. Über die gesamte obere Bildhälfte legte der Künstler eine hauchdünne Lasur derselben Mischung, um den Eindruck von Morgennebel zu verstärken. Zum Schluß fügte er mit Deckweiß und einer feinen Spur Blau den Vogelschwarm ein.

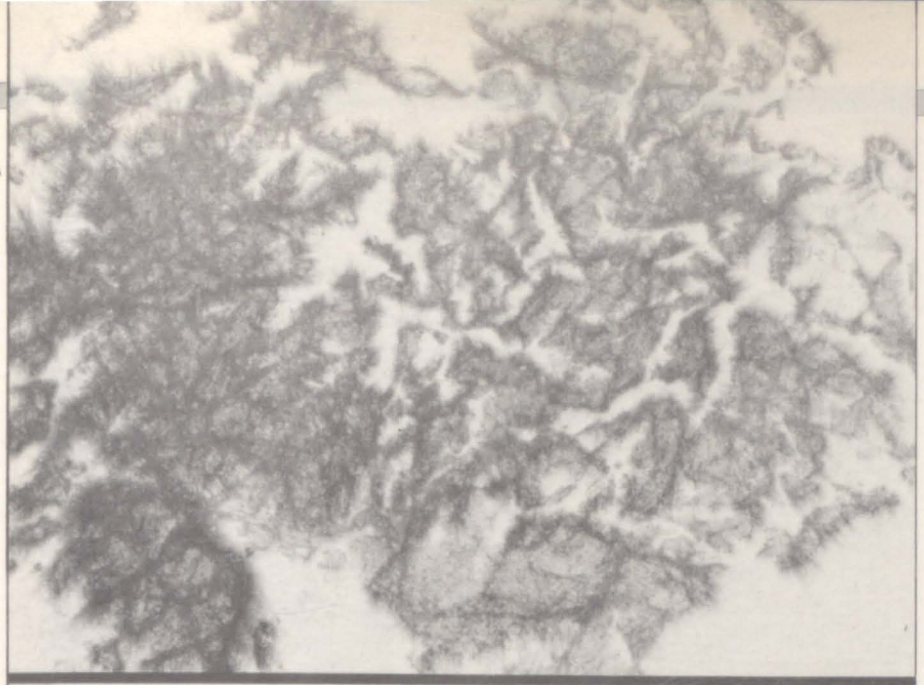
Sammlung Mr Paul S. Rodocanachi

„Abfahrt" von Frederick Wong, Aquarell auf zerknittertem Papier, 38 cm x 46 cm.

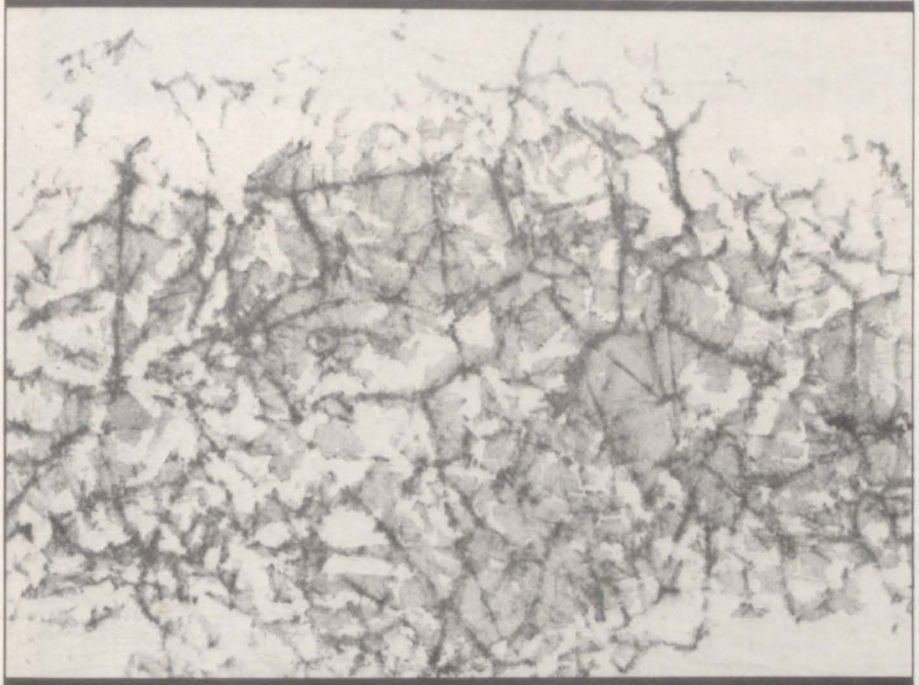
In seinem Gemälde „Abfahrt" hob Wong den knittrigen linken Teil mit intensiven Rot- und Violetttönen hervor. Einen Ausgleich zum dominierenden linken Bildteil bilden die langen Schatten am Abend und der nur schemenhaft angedeutete Baum im Hintergrund. Durch den Skiläufer werden Vorder- und Hintergrund geschickt miteinander verbunden.

„Tauben" von Frederick Wong, Aquarell, 25 cm x 34 cm.

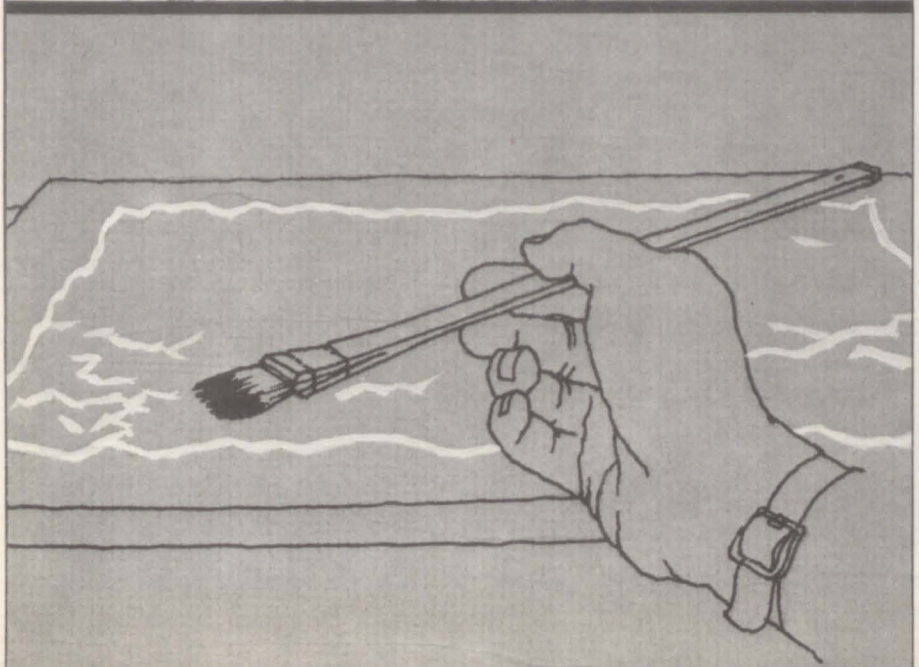
A



B



C



Knitterfalten

Für die Knitter-Technik eignen sich am besten die fernöstlichen Papiersorten. Sie sind dünn, geschmeidig und trotzdem sehr reißfest und daher gut zu handhaben.

Nehmen Sie ein großes Stück Hosho-Papier, und feuchten Sie es auf beiden Seiten gut an. Lassen Sie es etwa zehn Minuten liegen, damit es soviel Wasser wie möglich aufnehmen kann.

Wenn das Papier gut eingeweicht ist – auf der Oberfläche darf kein Wasser mehr zu sehen sein – knittern Sie es behutsam. Das Papier wird von zwei Seiten gleichzeitig zur Mitte hin gerafft. Es läßt sich danach auch gut wieder entfalten, ohne in den Brüchen zu reißen. Mit Hilfe eines trockenen Flachpinsels glätten Sie anschließend den Bogen wieder. Zum Malen können Sie das Blatt an den Ecken mit Papierklebeband auf dem Zeichenbrett befestigen, damit es nicht verrutscht.

Feuchtes oder trockenes Papier

Sie müssen jetzt entscheiden, ob Sie eine zart verschwommene Wirkung erzielen wollen oder ein schärfer konturiertes Bild anstreben. Weiche Verläufe entstehen, wenn die Farben auf das feuchte Papier aufgetragen werden (A). Wenn das Papier fast trocken ist, dringt die Farbe nicht mehr so tief in die Oberfläche ein, und die Falten treten klarer hervor als auf feuchtem Papier (B). Mit diesem Verfahren können Sie zum Beispiel feinste Verästelungen von Zweigen sehr gut wiedergeben.

Der Farbauftrag

Sie erhalten ein scharf konturiertes Muster, wenn Sie einen trockenen Pinsel, den Sie flach halten, über die zerknitterte Papierfläche führen (C). Arbeiten Sie dagegen mit einem gut getränkten Pinsel, werden Erhebungen und Mulden mit Farbe bedeckt. Bevor Sie ein Gemälde beginnen, sollten Sie die unterschiedlichen Wirkungen auf einem gesonderten Blatt Papier ausprobieren.

Mit der Knitter-Technik lassen sich die unterschiedlichsten Ergebnisse erzielen – je nachdem, wie stark das Blatt geknittert wird, wie feucht das Papier ist und wieviel Farbe man mit dem Pinsel aufträgt.

Übung: „Rückkehr“

Das Thema des Aquarells von Frederick Wong – die Einheit von Mensch und Natur – ist typisch für die fernöstliche Malerei.

1. Die Knitterfalten

Feuchten Sie einen Bogen Hosho-Papier mit reichlich Wasser an. Raffen Sie das Blatt von links oben bis über die Bildmitte, wenn es weich und elastisch genug ist. Anschließend entfalten Sie das feuchte Papier wieder vorsichtig, streichen das Papier so gut es geht mit einem trokkenen Pinsel glatt und befestigen es auf Ihrem Zeichenbrett. Mit einem Pinsel Nr. 8 und einem Farbauftrag aus Olivgrün, Lichter Ocker und Umbra gebrannt werden zunächst die Formen der Büsche angelegt, die mehr als die Hälfte des Papiers bedecken. Indem Sie die Formen schräg nach unten verlaufen lassen, wird die Hanglage angedeutet.

1

2. Dunklere Akzente

Wenn das geknitterte Papier getrocknet ist, feuchten Sie es erneut an und fügen mit stark verdünntem Preußischblau einige kalte Schattenbereiche im unteren Teil der Sträucher ein. Tragen Sie mit diesem Farbton auch den Schatten im Vordergrund auf. Nachdem diese Partien getrocknet sind, deuten Sie mit einem Rundpinsel Nr. 6 und verdünntem Kadmiumrot hell den blassen Schein der untergehenden Sonne in der oberen Partie der Büsche sehr zart an.

Mit demselben Farbton malt der Künstler die Hügel im Hintergrund und verdünnt diese Farblösung ganz fein, um damit die anderen Teile der freien Landschaft sowie den diesigen Himmel nochmals hauchzart zu überarbeiten.

2

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Hosho-Papier oder dünnes, festes Reispapier ca. 40 cm x 50 cm
- einen Flachpinsel Nr. 8, einen Rundpinsel Nr. 6 und einen großen Flachpinsel, um das zerknitterte Papier zu glätten
- Olivgrün, Lichter Ocker, Umbra gebrannt, Kadmiumrot hell und Preußischblau.

3

3. Die Figur

Über diese Bereiche legen Sie dann eine ebenso wäßrige Farblasur, diesmal mit Preußischblau. Danach legen Sie wiederum mit stark verdünntem Kadmiumrot hell die Silhouette des Jägers fest, die sich gegen die nebelverhangenen Hügel absetzt und sich im Vergleich zum Dickicht winzig ausnimmt.

4. Letzte Details

Mit dunklen Mischungen der bisher verwendeten Farben arbeiten Sie die Kleidung des Mannes aus; die Mütze wird durch einen leuchtend roten Akzent hervorgehoben. Wenn Sie mit einem Papiertuch behutsam etwas von der Farbe an den Stiefeln abnehmen, entsteht der Eindruck, als ob der heimkehrende Jäger bei jedem Schritt den feinen Schnee aufwirbeln würde.

„Rückkehr" von Frederick Wong, Aquarell auf zerknittertem Papier, 38 cm x 53 cm. Durch die Figur werden die Größenverhältnisse erst deutlich und das Gewicht der Büsche in der Komposition ausgeglichen.

4

Sammlung Mr. und Mrs. Gunter Brocki, Katonah, New York

Burt Silverman

„Wenn ich meine Aquarelle betrachte, gefallen mir die Darstellungen von Menschen bei der Arbeit am besten."

„Schon zu Beginn meiner beruflichen Laufbahn habe ich Bilder von arbeitenden Menschen gemalt," erzählt uns Burt Silverman. „Schauen Sie sich einmal im Atelier um: Bilder von Tapezierern, Plätterinnen oder Arbeitern in der Bekleidungsindustrie.

Das Bild „Die Schneider" beruht auf Skizzen, die entstanden, als ich den Auftrag erhielt, das geschäftige Treiben hinter der Bühne der Metropolitan Opera in New York zu zeichnen. Die Kostümschneiderei faszinierte mich besonders, und als ich die Zeichnungen anfertigte, fühlte ich mich plötzlich an meine Kindheit erinnert: an die alten Männer, zu denen ich häufig unsere Kleidungsstücke zum Ausbessern brachte. Und auch an die Angst, die sie mir machten, wenn sie auf meine schüchternen Anfragen nur mürrisch vor sich hin brummten.

„Die Schneider", vollendet. Das Bild ist jetzt 56 cm x 74 cm groß, nachdem ich oben und unten ein kleines Stück abgeschnitten habe. Gemalt ist es auf Bristolkarton. Die meisten meiner Aquarelle sind bedeutend kleiner, aber ich fand, daß dieses spezielle Thema ein größeres Format verdiente.

Die Planung

Von Anfang an hatte ich Probleme mit der Konzeption. Ich wußte natürlich, daß das Umfeld der Kostümschneiderei mit der verwirrenden Fülle von Kostümen und Stoffresten für das Bild von entscheidender Bedeutung war. Aber ich hatte vor allem die Absicht, die beiden Schneider selbst in den Vordergrund zu stellen – es sollte ein Portrait von den beiden werden. Die Frage war also: Welche Bildelemente sollten zum Herzstück des Gemäldes werden? Die Schneiderpuppen stellten ein weiteres Problem dar – ich gestehe, daß diese kopflosen Gestelle ein etwas gruseliges Gefühl in mir auslösten.

Nachdem ich einige Kompositionsskizzen angefertigt hatte, ging ich erneut in die Kostümabteilung, um den Bildaufbau nun endgültig festzulegen. Das fertige Bild zeigt, daß ich den Schwerpunkt auf die Menschen legte, ohne aber die anderen Bildelemente zu vernachlässigen. Von Anfang an war ich mir sicher, daß ich mit Aquarellfarben malen wollte, weil ich glaube, daß man Stoffe, Muster – überhaupt die ganze Atmosphäre einer Schneiderei – mit diesen zarten Farbtönen besser einfangen kann als mit Ölfarben.

Außerdem war ich der Überzeugung, daß dieses Thema nach einem großen Bildformat verlangte. Ich verwendete deshalb einen großformatigen Aquarellbogen (78 cm x 56 cm). Als Werkzeug für die breiten, nassen Striche in Grau und Ocker, die leider etwas Deckfarbe enthielten, diente mir ein großer breiter Pinsel.

Beginn der Ausarbeitung

Als erstes nahm ich mir die Formen der beiden Figuren vor. Ich zeichnete mit Farbe und legte fest, wo sich die Kleidungsstücke, der Fußboden und die Kleiderpuppe befinden sollten. Nach dem Trocknen der ersten Farbschicht zeichnete ich mit dem Bleistift die beiden Schneider und die hoch aufragende Schneiderpuppe ein. Für die dunkleren Stellen fügte ich graugrüne Flecken hinzu und modellierte den auf die Brust gesunkenen Kopf der vorderen Figur.

Der Schneider rechts sollte jünger und aufgeschlossener wirken, und ich fügte seinen Kopf zunächst nur andeutungsweise ein. Bei diesem großen Format hatte ich anfangs Schwierigkeiten zu entscheiden, ob ich im Stehen oder im Sitzen arbeiten sollte. Im Sitzen fehlte mir der Überblick, wenn ich stand, mußte ich den Arm zu weit ausstrecken und konnte meine Pinselarbeit nicht so gut kontrollieren. Also arbeitete ich stehend und sitzend.

Mein Interesse galt hauptsächlich der Wechselwirkung zwischen den flachen, dekorativen Stoffmustern und den plastisch herausgearbeiteten Formen der Figuren. Der flache dunkle Teil des Vordergrundes und die kalte, blasse Wandfläche im Hintergrund sollten einen Ausgleich zu den lebhaften Stoffmustern bilden.

Etwas läuft falsch

Als ich begann, die Einzelheiten von Kopf und Körper des älteren Mannes zu malen, hatte ich Schwierigkeiten, seine zusammengesunkene Gestalt richtig auszudrücken. Sie wirkte noch zu steif, und ich überlegte, ob die gebeugte Haltung seines Oberkörpers besser herauskäme, wenn ich seinen Arm nach vorne brächte.

Außerdem wirkte der Pfeiler zwischen den Fenstern erdrückend. Ich entschied mich, die Figur noch einmal zu überarbeiten und entfernte die noch feuchte Farbe im Kopfbereich, an den Armen sowie dem Pfeiler, indem ich diese Partien stark mit Wasser betupfte und die angelöste Farbe mit einem Tuch aufnahm.

Korrekturen

Jetzt konnte ich diese Partien, an denen ich die Farbe entfernt hatte, korrigieren. Mit einigen Bleistiftstrichen gab ich die neue Stellung von Armen, Händen sowie die Kopfhaltung an. Endlich glaubte ich, auf dem richtigen Weg zu sein. Trotzdem legte ich das Bild für zwei Wochen beiseite, um Abstand zu gewinnen.

Nach der Arbeitspause begann ich wieder mit der Figur des älteren Mannes. Auf die ausgewaschene Partie malte ich den Mann mit erhobenem Kopf, so daß er nicht mehr nach unten auf seine Arbeit schaut. Indem ich die Wangen- und Halspartie abdunkelte, bekam der Kopf Volumen und Plastizität. Außerdem konnte ich auf diese Weise die dunklen Pigmente der ehemaligen Schatten, die sich nicht mehr ganz auswaschen ließen, wieder geschickt in die neuen Schattenbereiche integrieren.

In groben Zügen

Für die Hände verwendete ich eine Mischung aus Zinnoberrot und Neapelgelb und folgte mit dem Pinsel den Konturen der Finger. In diesem Stadium versuchte ich, den Fehler zu vermeiden, der sich gerade bei großen Bildformaten oft ergibt – die zu genaue Ausarbeitung von Einzelheiten. Abschließend, bevor ich das Gemälde vollende, läßt sich wesentlich besser abschätzen, welche Details noch hinzugefügt werden müssen.

Ausbau der Komposition

Die Gesamtansicht des Gemäldes in dieser Phase zeigt meine Bearbeitung der rechten Figur. Um Plastizität zu erhalten, entferne ich auch immer wieder stellenweise etwas Farbe, etwa im Hemdmuster oder der Frisur. Jetzt nehmen auch die Kleidungsstücke, die beide Schneider auf dem Schoß haben, für mich Gestalt an. Die Nähmaschine erhält ebenfalls ihre Kontur, und auch die Form der Schneiderpuppe kommt langsam zum Vorschein.

Zu guter Letzt

Der Ausschnitt zeigt den jüngeren Schneider. Sie können erkennen, wie ich das Muster im Hemd und im Kleidungsstück auf dem Schoß einfach über die breitangelegten Farbschichten der Modellierung gemalt habe, wobei auch von der ersten roten Stoffgestaltung helle Bereiche herausgewaschen wurden. Außerdem habe ich seinen rechten Arm erneut überarbeitet, so daß er jetzt eng am Körper anliegt. Das gibt der Figur einen geschlosseneren Charakter.

Katzenportraits

Gerade die Eigenschaften, die eine Katze als Modell so attraktiv machen, sind recht schwer wiederzugeben: ihre Geschmeidigkeit, ihr Gang, ihre Augen.

Wenn man versucht, eine Katze zu portraitieren, kommt es auf den richtigen Augenblick an. Jeder „Zimmertiger" hat einen Lieblingsplatz, an den er sich hin und wieder zurückzieht, um eine kleine Siesta zu halten.

Sie sollten diese Ruheperioden nutzen, um möglichst viele Skizzen von der Katze anzufertigen. Denn ausgerechnet in dem Moment, wenn Sie eine detaillierte Darstellung in Angriff nehmen wollen, wird sich Ihr Modell möglicherweise erheben und davonstolzieren, ohne sich um Ihr halb vollendetes Meisterwerk zu scheren. Dann müssen Sie wohl oder übel auf die Skizzen und Studien zurückgreifen, die nun die Grundlage Ihres ausgefeilten Katzenportraits bilden. Beim Skizzieren gibt es folgende zwei unterschiedliche Vorgehensweisen:

Der Gesamteindruck

Hier geht es darum, mit wenigen sicheren Strichen zügig das Charakteristische im Erscheinungsbild des Tieres einzufangen. Ignorieren Sie alle Details, und konzentrieren Sie sich auf wesentliche Formen und Linien. Wählen Sie für diese raschen Skizzen ein Medium, mit dem es sich schnell und spontan arbeiten läßt, zum Beispiel einen Graphitstift oder Zeichenkohle.

Detailstudium

Ganz im Gegensatz zur ersten Methode werden bei dieser typische Details und Körperteile der Katze wie Kopf, Augen oder Pfoten genau skizziert. Von diesen Körperteilen sollten Sie immer wieder Detailstudien anfertigen. Indem Sie jeweils auf einem Blatt mehrere dieser Skizzen anlegen, entstehen kaleidoskopartig die verschiedenen Ausschnitte, die sich im Laufe der Zeit vor Ihrem geistigen Auge zu einem Gesamtbild der Katze verbinden.

Tip

GESCHMEIDIGE GESTALT

Katzen haben ein enorm biegsames Rückgrat und eine kräftige Muskulatur; aus beidem resultiert die faszinierende Geschmeidigkeit der Tiere. Um die eleganten, kraftvollen Bewegungen als Konturen wiederzugeben, sollten Sie harte oder steife Linien vermeiden. Ziehen Sie statt dessen leichte, fließende Striche, gerade so, als würden Sie die Katze streicheln. Besonders beim Skizzieren ist es wichtig, daß auch der Stift eine weiche Linie hinterläßt. Ein weicher Blei- oder Graphitstift, Zeichenkohle oder Pastellkreiden sind zu empfehlen.

SCHEUE KÄTZCHEN

Es macht den Charme junger Kätzchen aus, daß sie oft neugierig und scheu zugleich erscheinen. Howard Cossman gibt in seiner farbigen Zeichnung eines Kätzchens diese Emotionen wieder; der neugierige Gesichtsausdruck steht im Gegensatz zu der vorsichtigen Körperhaltung mit der fluchtbereit erhobenen Vorderpfote. Trotz seiner offensichtlichen Neugier scheint das Tier darauf vorbereitet, sofort zurückzuweichen. Cossman führte die Zeichnung mit sehr feinen Faserstiften aus. Kleine Tupfer und Striche geben das Fell wieder, während ein gleichmäßiger Farbauftrag die ausdruckvollen Augen betont.

Fellstruktur

Howard Cossman verwendete in diesen Skizzen weiche und harte Bleistifte, um die Strukturen im Fell der Katzen darzustellen.

A

A: Weiche, ineinanderlaufende Tonwerte geben das glatte Fell dieser Siamkatze wieder.

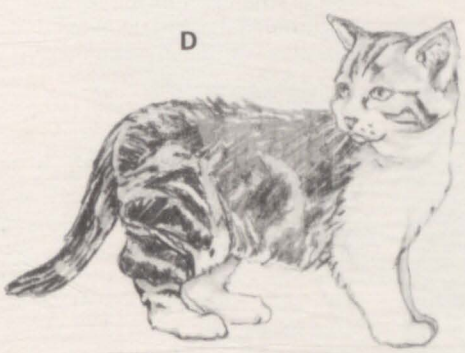
B

B: Mit einer Mischung aus harten und weichen Strichen zeichnet er das weiche Fell dieses Kätzchens.

C

C: Die grauen Streifen folgen den Konturen der Katze und beschreiben ihre Körperform.

D



D: Die hellen Tonwerte wurden mit einem harten Bleistift angelegt, und die kräftige Fellzeichnung mit weichem Bleistift darüber gesetzt.

E

E: Auch hier wurden die dunklen Flecken auf eine zarte Schattierung gelegt. Das Fleckenmuster beschreibt außerdem die Körperformen.

Katzenaugen

Die Augen einer Katze verraten viel von ihrem Befinden: Zufriedenheit durch abwechselndes Öffnen und Schließen, Angst durch weit geöffnete Augen, Wut mit Augen, die zu schmalen Schlitzen zusammengezogen sind. Die überzeugende Wiedergabe der Augen ist daher entscheidend für ein ausdrucksstarkes Katzenbildnis. Die Augenoberfläche reflektiert stark; helle Glanzlichter und Reflexionen erwecken einen gläsernen Eindruck. Im Gegensatz zu den Augen des Menschen verengen sich die Pupillen der Katze bei hellem Licht zu rätselhaften, schmalen Schlitzen.

Reflexionen

Damit die dunklen Pupillen in Ihrem Katzenportrait nicht flach wirken, sollten Sie hier stets einige helle Reflexionen andeuten. Außerdem zu beachten: Von der Seite betrachtet, erscheint das von vorn runde Auge der Katze ellipsenförmig.

Howard Cossman verwendete für dieses Portrait einer äthiopischen Rassekatze Tuschefüller mit farbiger Tinte. Die gläserne Durchsichtigkeit der Augen erzielte der Künstler durch das Übereinanderlegen mehrerer Schichten sehr kleiner Farbpunkte, durch die Schattierung am oberen Lidrand und besonders durch die hellen Glanzlichter und Spiegelungen.

Selbst hergestellt: Pastellkreiden 2

Mit selbstgemachten Pastellstiften, deren Form und Farbe Sie selbst bestimmt haben, bereitet Ihnen das Zeichnen möglicherweise noch mehr Vergnügen. Anschließend können Sie Ihr Pastellbild noch mit einem Fixativ aus eigener Herstellung versiegeln.

Wie werden unterschiedliche Pastelltöne gemischt?

Für Volltöne, bestehend aus reinbunten Pigmenten und dem Bindemittel, werden die Farbpigmente mit Tragantlösung in einer Schale gut verrührt. Diese Farbmasse kneten Sie so lange, bis die Pigmente eingebunden sind und nicht mehr schmieren. Jede Pigmentart reagiert jedoch anders, so daß Sie das Mischungsverhältnis selber ermitteln müssen. Helle Pastelltöne erzielt man durch Beimengung weißer Lithopone. Dafür wird aus den weißen Pigmenten und dem Bindemittel eine Farbmasse erstellt, die man mit der Vollton-Mischung verknetet. Indem Sie den Anteil des hellen Farbteigs weiter erhöhen, können Sie den Farbton beliebig aufhellen. Dunkle Ausmischungen des Volltons erzielt man, wenn Lithopone durch elfenbeinschwarzes Pigmentpulver ersetzt werden. Der Misch- und Knetvorgang bleibt der gleiche.

Auf welche Weise werden die Pastellstifte geformt?

Zunächst sollte der Farbteig auf einer mit Zeitungs- oder Löschpapier bedeckten festen Unterlage erneut geknetet werden, um eventuelle Wasserreste und Luftblasen herauszudrücken. Anschließend bringen Sie kleine Portionen der Farbmasse bereits grob in Stabform. Legen Sie nun den ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger auf das ebenfalls nach vorn gerichtete Pastellstück. Durch behutsames, seitliches Hin- und Herrollen geben Sie Ihrem Pastellstift die endgültige Form. Damit die Kreiden beim Rollen besonders glatt und gleichmäßig werden, können Sie die Farbmasse auch in ein Stück glattes Papier wickeln. Die Trokkenzeit fertiger Pastellkreiden beträgt bei Zimmertemperatur etwa zwei Tage. Um sicherzugehen, daß die Tragantlösung die Farbpigmente genügend bindet, bietet es sich an, zunächst eine Art Probestift zu formen, den Sie auf einem warmen Heizkörper schnell trocknen lassen und sofort ausprobieren können.

Welche Zutaten werden für selbst hergestellte Pastell-Fixative benötigt?

Bilder, die mit weichen Pastellkreiden gezeichnet sind, müssen unbedingt fixiert werden. Für selbstgemachte Fixiermittel brauchen Sie folgende Materialien und Ingredienzen, die zumeist in Drogerien und Apotheken erhältlich sind: Kasein, Ammoniak, reinen Alkohol oder Isopropylalkohol (färbt die Lösung rosa), destilliertes Wasser, einen Meßbecher, einige Löffel aus Metall, ein Stück Mull, Löschpapier oder eine Kaffeefiltertüte, einen Kochtopf sowie mehrere verschließbare Flaschen oder Glasbehälter. Luftdicht verschlossen, ist Ihr Fixiermittel aus eigener Herstellung unbegrenzt haltbar. Zum Auftragen benötigen Sie eine Fixativspritze, bestehend aus zwei zusammenklappbaren Metallröhrchen, oder eine Zerstäuberflasche. Beide Geräte werden im Fachhandel günstig angeboten.

Wie stellt man Pastell-Fixative her?

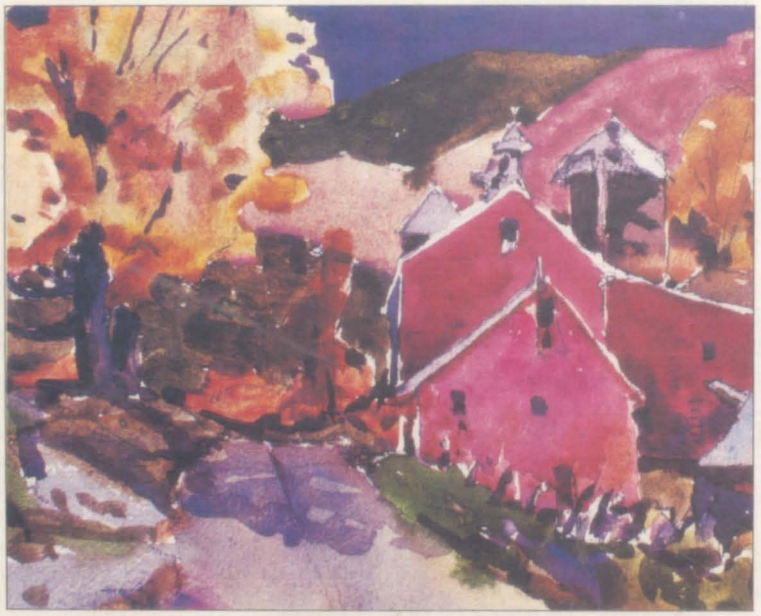
15 g Kaseinpulver werden sechs Stunden lang in 120 ml destilliertem Wasser gelöst. Unter ständigem Rühren geben Sie anschließend tropfenweise Ammoniak hinzu, bis die Mischung die Konsistenz von flüssigem Honig aufweist. Wenn Sie schwachprozentigen Haushaltsammoniak verwenden, brauchen Sie entsprechend größere Mengen. Als nächstes werden 250 ml Alkohol in die Mischung eingerührt; außerdem so viel Wasser, daß die Gesamtmenge der Flüssigkeit 1 Liter beträgt. Durch einen mit Mull, Löschpapier oder Papierfiltertüte ausgelegten Trichter wird die Mischung in Flaschen gefüllt. Nach einiger Zeit bildet sich ein Bodensatz; Sie sollten deshalb die Flüssigkeit noch einmal in andere Flaschen umfüllen. Probieren Sie die Fixierfähigkeit der Lösung an einer Ihnen entbehrlichen Pastellskizze aus. Sollte die Mischung zu stark sein, können Sie die Lösung mit Wasser weiter verdünnen.

M. frdl. Gen. Talens GmbH

Blaue Farbpigmente und Bindemittel werden in einer Schüssel miteinander verrührt. Durch Beimischung weißer oder schwarzer Pigmente können die unterschiedlichsten Blautöne erzielt werden.

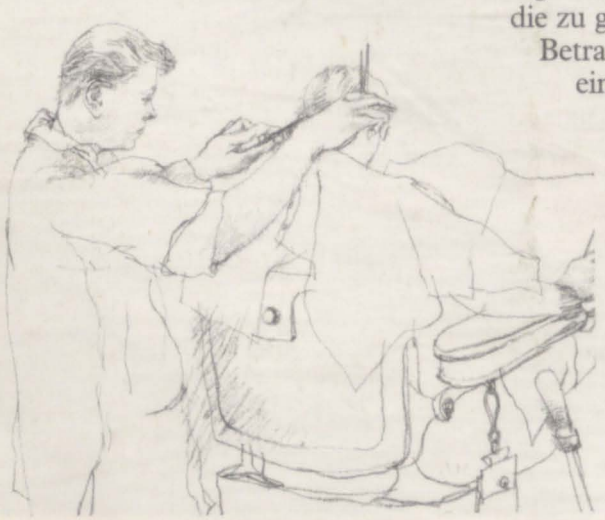
Vorschau auf Heft 62

Wer bisher vor der aufwendigen Vorbereitung echter Eitemperafarbe zurückgeschreckt ist, erfährt nun, wie man mit **ACRYL** auf einfache Art eine ähnlich satte Farbwirkung erzielen kann.
Anhand der **SKIZZEN UND STUDIEN** David Millards erläutern wir Ihnen, wie der Künstler erste Eindrücke in farbenprächtige Landschaftsbilder umsetzt.



Detaillierte Tonwert- und Farbstudien bilden in **ÖLMALEREI** die Grundlage für durchdachte Kompositionen. Jane Corsellis etwa „übersetzt" ihre Vorstudien in ein lichtdurchflutetes Aktgemälde. Außerdem lernen Sie einige Hilfsmittel kennen, um Skizzen auf die Leinwand zu übertragen.

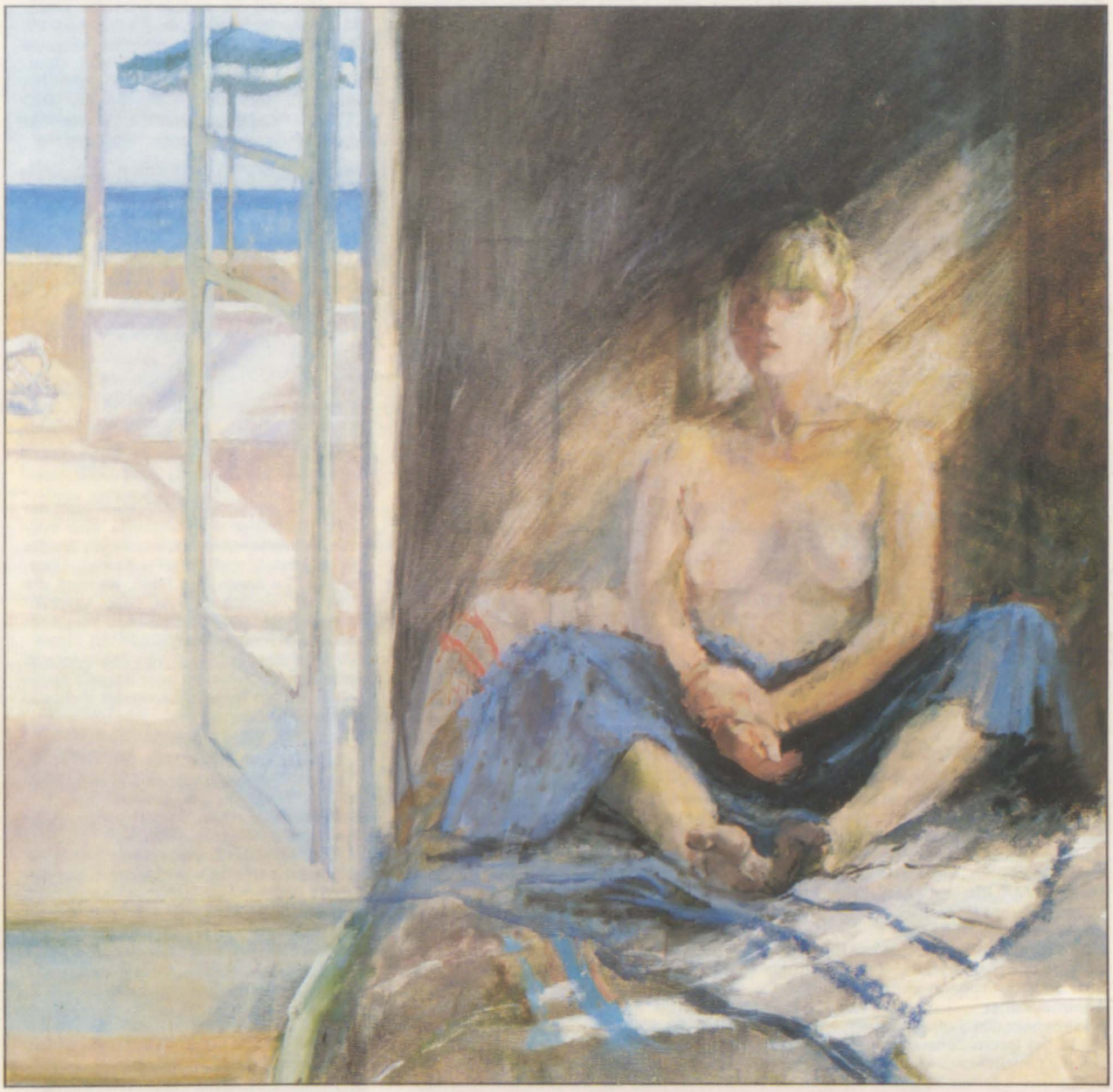
SEHEN UND VERSTEHEN bietet Ihnen Hinweise, wie Sie Menschen in ganz alltäglichen Situationen in einer Art „Schnappschußzeichnung" festhalten können, so daß dem Betrachter die Begebenheit unmittelbar vor Augen steht.
IM ATELIER von Greame Sims sind die Wände mit Portraits wilder Tiere geschmückt, die zu genauer Betrachtung einladen.



DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen



Heft 62

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 62

IM ATELIER	
Greame Sims	1705
ACRYL	
Tempera-Wirkung mit Acryl	1708
Übung: Früchte auf Tonpapier	1709
ZEICHENTECHNIKEN	
Gefühlvolle Bewegung	1712
Übung: Wasser	1715
SKIZZEN UND STUDIEN	
Notizen	1716
SEHEN UND VERSTEHEN	
Spontane Posen	1718
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Schatten voller Licht	1722
ÖLMALEREI	
Übertragungen	1724
Abweichungen	1725
„Heißer Tag"	1726
AQUARELL	
Stürmische Zeiten	1730
Übung: Gewitterwolken	1732
MATERIALKUNDE	
Ölmalerei-Firnisse I	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

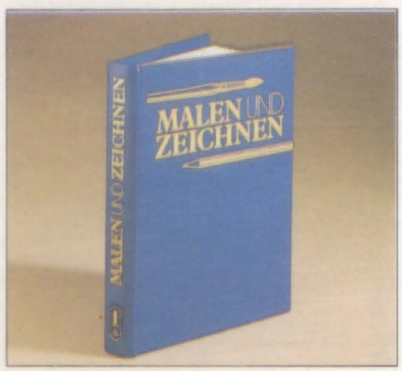
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Joachim Seidel (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel: Jane Corsellis; 1705–1707 Greame Sims; 1712, 1714 Robert Kaupelis; 1713 Robert Beverly Hale; 1716, 1717 David Millard; 1718,1720, 1721 Nick Meglin; 1719 Alfred Werner; 1722,1723 Donelson F. Hoopes; 1725 John Arthur; 1726–1729 Jane Corsellis; 1730, 1731; Donald Holden.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Graeme Sims

„Wir Menschen verbinden mit jeder Tierart einen charakteristischen Ausdruck," sagt Graeme Sims. „So sprechen wir vom mordlustigen Tiger, dem listigen Fuchs oder vom scheuen Reh. In den Tierportraits möchte ich einen solchen ‚Gesichtsausdruck' wiedergeben."

„Wenn das Antlitz eines Tieres die Emotionen widerspiegelt, die wir normalerweise mit diesem Tier assoziieren, dann wirkt das fertige Portrait einfach lebendiger und überzeugender", erklärt der Künstler Graeme Sims.

„Innerhalb des Gesichts sind besonders die Augen für den Gesamteindruck wichtig. Ihnen widme ich immer besondere Sorgfalt. Ein anderer bedeutender Aspekt ist die Wiedergabe der Felltextur. Wenn das Tier realistisch wirken soll, dann muß das Fell so aussehen, als könne man es anfassen und darüberstreicheln. Wenn Sie beispielsweise das Fell des Fuchses betrachten, das im Grunde einfarbig ist, vermittelt erst die Fellstruktur dem Bild einen Eindruck von Lebendigkeit.

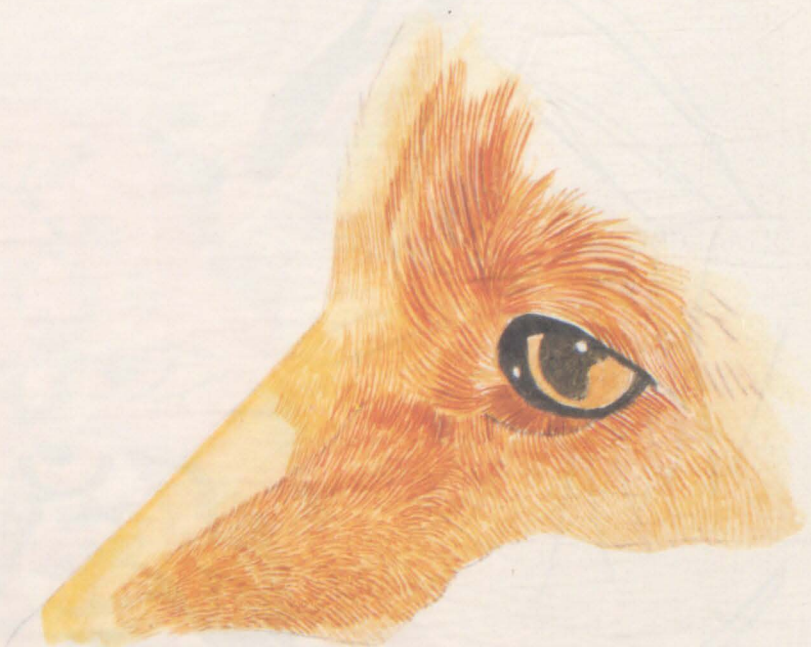
Für die Darstellung der Struktur habe ich meine besondere Arbeitsweise: Eine Aquarellschicht wird über die andere gelegt, denn mit den verschiedenen Schichten kann man dem Fell Lichtakzente geben. Allerdings arbeite ich nicht mit Lasuren, sondern mit gestrichelten Farbflächen. Dafür braucht man sehr viel Geduld, aber das Ergebnis entschädigt mich jedesmal für meine Mühen. Man sollte sich bei dieser Malweise nicht mit allzugroßen Bildformaten überfordern, sonst reißt einem nach stundenlangen Stricheln garantiert der Geduldsfaden. Ich bevorzuge kleine Bildformate – der Fuchs und die Luchse sind hier in Originalgröße abgebildet.

Der Fuchs

Für den Kopf des Fuchses trug ich zuerst mit einem flachen 8 mm-Pinsel eine sehr gleichmäßige, dünne Farbschicht aus Kadmiumgelb dunkel und hellrot auf. Auf diese Untermalung malte ich die hellen Fellpartien in Umbra gebrannt und Neapelgelb mit einem sehr feinen Flachpinsel. Nach dem Trocknen legte ich hierauf eine weitere Schicht für noch dünner gestrichelte Haare, die ich mit der Spitze eines sehr feinen Rundpinsels ausführte.

Auf einem Extrablatt hatte ich zuvor die Farben und Strichtechniken für den schrittweisen Aufbau ausprobiert. Zum Schluß wurden mit weißer Gouache, die ich teilweise mit den Lokalfarben vermischte, noch einige besonders helle Haare herausgearbeitet. Während der gesamten Arbeit achtete ich darauf, die einzelnen Pinselstriche so zu setzen, daß ihre Richtung die Kopfform des Fuchses herausmodelliert.

Ich finde, daß es mir sehr gut gelungen ist, das Fell des Fuchses wiederzugeben, und auch mit den Augen bin ich recht zufrieden: Sie blikken furchtlos und draufgängerisch. Man gewinnt den Eindruck von einem stolzen und mutigen Tier.



Das fast einfarbige Fell des Fuchses mit seinen vielfältigen Texturen eignet sich für die feingeschichtete Aquarellstrichlagen. Die Strukturen sind durch kleine Striche sorgfältig aufgebaut: kurze kräftige Haare auf der Schnauze, längere über den Augen; jedes Haar hat eine bestimmte Richtung.

Farbmischungen und Strichführung für den Kopf des Fuchses

Wie bereits erwähnt, halte ich die Augen auch beim Tier für die „Spiegel der Seele". Es hat mich schon immer interessiert, daß man allein durch den Ausdruck der Augen, selbst wenn man sie völlig isoliert betrachtet, einen Eindruck von der Gefühlslage des Tieres bekommt: Wirkt es aggressiv oder ängstlich, sind es die Augen eines Raub- oder eines Beutetieres? Man könnte vielleicht annehmen, daß es nicht die Augen sind, sondern die gesamte Physiognomie, die diesen Eindruck schafft, aber das stimmt meist nur in wenigen Fällen.

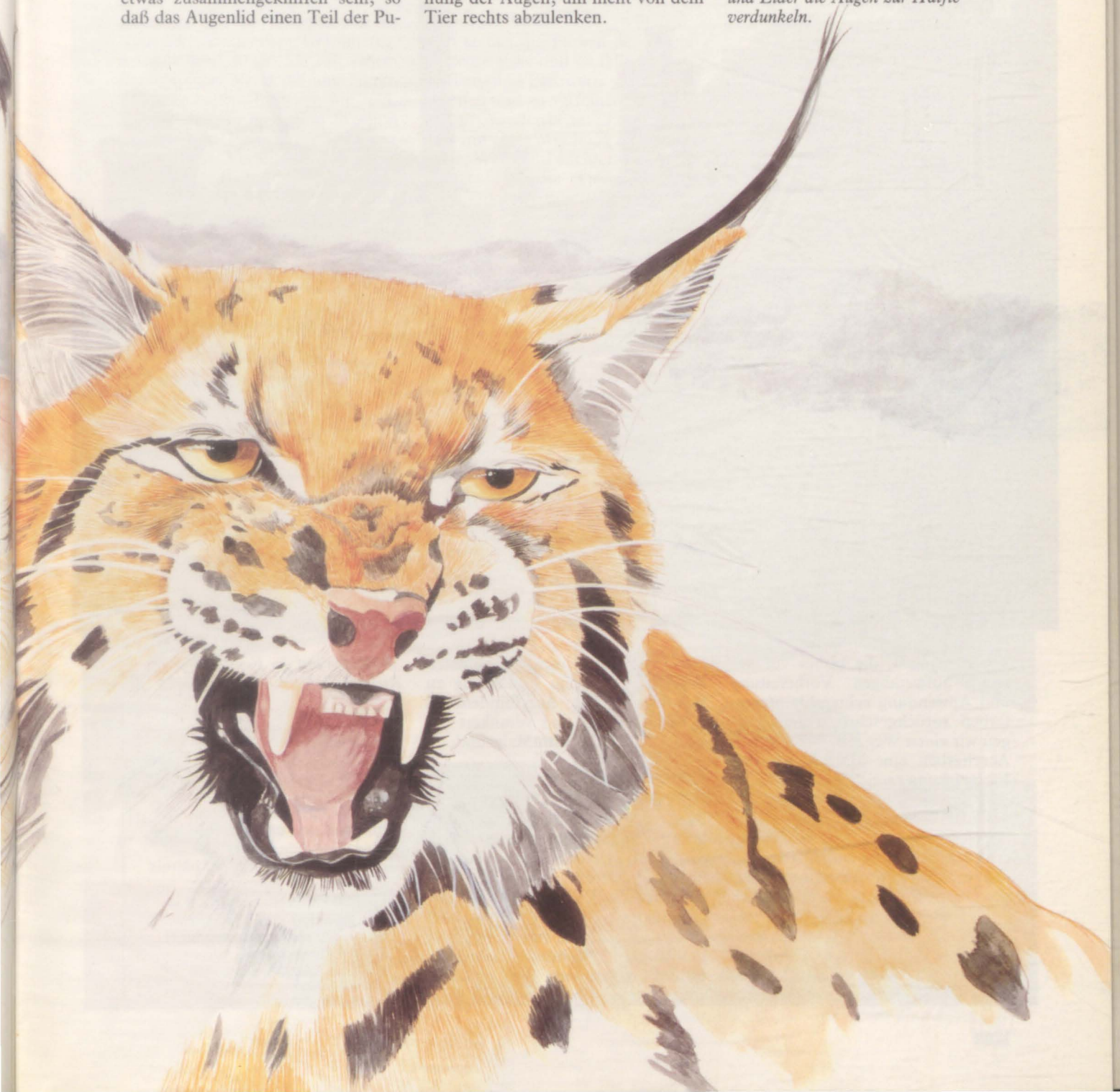
Luchsaugen

Verdecken Sie einmal die Köpfe der beiden Luchse mit den Händen, und betrachten Sie nur die Augen. Ich glaube, Sie werden mir recht geben, daß man etwas von der Kraft und der Aggression dieser Raubtiere allein in den Augen ablesen kann. Für mich jedenfalls ist es immer wieder eine schwierige Herausforderung, den Augen eines Tieres ihren jeweils charakteristischen Ausdruck zu verleihen.

Luchse zum Beispiel sind Raubtiere, geschickte Jäger. Deshalb wollte ich so malen, daß beim Betrachter ein Eindruck von kompromißloser Härte, von Kraft und Erbarmungslosigkeit entsteht – man könnte sagen, ich wollte erreichen, daß man sich, wenn man dieses Bild sieht, wie ein Beutetier fühlt, das von den beiden Jägern angegriffen wird. Man wird sozusagen ein „Opfer des Bildes".

Ich habe also eine Komposition gewählt, die den Kopf des rechten Luchses dem Betrachter förmlich entgegenspringen läßt; ich wußte auch von vornherein, daß ich das Tier mit aufgerissenem Maul malen würde, um seine furchteinflößenden Zähne zu zeigen. Nach einigen Stunden war mir klar, wie die Augen aussehen mußten: Die Pupillen und die Augenränder setzte ich dunkel ab. Außerdem sollten die Augen etwas zusammengekniffen sein, so daß das Augenlid einen Teil der Pupille verdeckt, um Konzentration und Zielstrebigkeit auszudrücken.

Die Pupillen des rechten Tieres sind nachtschwarz mit kleinen scharfen diamantähnlichen Lichtern in klarem Weiß. Bei einem jungen Tier wären die Glanzlichter sanft, verschwommen und voller – hier betonen die ausgearbeiteten Pupillen noch den aggressiven Ausdruck. Bei dem Luchs links im Bild verzichtete ich auf die besondere Betonung der Augen, um nicht von dem Tier rechts abzulenken.



Das Fell der beiden Luchse hat Graeme Sims in der gleichen Technik gemalt wie das des Fuchses. Interessant sind die Augen der Tiere: Das Sonnenlicht fällt beinahe direkt von oben, so daß die Schatten der Augenbrauen und Lider die Augen zur Hälfte verdunkeln.

Tempera-Wirkung mit Acryl

Die Farbwirkung der Temperamalerei können Sie auch mit Acrylfarben erzielen, ohne die kunstvolle und diffizile Tempera-Herstellung beherrschen zu müssen. Dieses moderne Material ermöglicht ein recht schnelles Arbeiten.

„Pflanzen auf der Fensterbank" von Richard Tratt, Acryl, 51 cm x 77 cm.

Für diejenigen, die bisher vor der recht aufwendigen Vorbereitung und Anwendung echter Eitemperafarben zurückgeschreckt sind, zeigen wir einen Weg auf, wie man mit Acrylfarben eine ähnliche samtige Farbwirkung erreichen kann.

Der direkte Weg

Acryl im Tempera-Stil verwendet, erfordert zunächst einmal die gleiche schichtweise Arbeitsweise wie das Originalmedium. Es gibt keinen Trick, der Ihnen diese Mühe abnimmt. Da aber Acrylfarben schnell trocknen, läßt sich der Malprozeß wesentlich beschleunigen. Selbst beim Übereinandermalen mehrerer oder besonders dicker Schichten brauchen Sie keine Rißbildung zu befürchten. Das Acrylbindemittel ist zäh-elastisch und verankert die Farbschichten fest im Malgrund.

Der Malgrund

Bei der „Tempera"-Acrylmalerei kann man auf jedem festen Malgrund arbeiten. Sehr gut eignen sich Span- und Hartfaserplatten sowie Illustrationskarton und gutes Zeichenpapier. Wichtig ist, daß die Oberfläche glatt ist. Alle genannten Bildträger müssen mit Acrylgrund in mehreren Schichten vorbehandelt werden, wobei jede Schicht leicht abgeschliffen wird.

DER BILDAUFBAU

Für die „Temperatechnik" sind Stilleben zwar geeignete Motive, zu ausdrucksstarken Bildern werden sie aber nur, wenn der Komposition eine interessante Idee zugrunde liegt. Diese „Bildidee" sollte das Verhältnis von Motiv und Umgebung berücksichtigen. So wird die Komposition von Ian Sidaway durch die kräftigen Farb- und Formkontraste zwischen Früchten und Flächen getragen.

Übung: Früchte auf Tonpapier

Ian Sidaway verwendete als Untergrund für dieses Stilleben farbige Kartons, da es ihm um eine geometrisch einfache Bildaufteilung ging. Die Farben der gewählten Tonpapiere bilden klare Farbkontraste zu den Früchten. Sie erscheinen dennoch – eigentlich typisch für die Temperamalerei – sanft gedämpft.

1. Die Komposition

Zeichnen Sie die Komposition als Umrißskizze mit einem Graphitstift. Anschließend fügen Sie mit einem Borstenpinsel Nr. 4 die ungefähren Farbtöne aller Bildelemente ein. Das Wichtigste in diesem Stadium ist, mit den Farben zugleich eine harmonische Verteilung der hellen und dunklen Töne zu entwickeln.

Mit Hookersgrün, Gelbgrün, Kadmiumorange und Weiß in starker Verdünnung malen Sie den Apfel. Die Apfelsine erhält ihren Farbton mit Gelborange, Weiß und Umbra natur. Probieren Sie für die Ananas Weiß, Umbra natur, Oxidgelb und Hookersgrün aus und für die Zitrone eine Mischung aus Kadmiumgelb, Chromoxidgrün stumpf sowie Saftgrün.

In allen Mischungen dämpft der Künstler die Leuchtkraft mit Weiß, um den sanften, gedämpften Farbeindruck der Eitempera nachzubilden. Außerdem verbindet der Weißanteil in den Mischungen die unterschiedlichen Farbanmutungen.

2. Weitere Farben und Schatten

Jetzt stehen die Farben der Hauptelemente fest, und es fällt leichter, die Ton- und Farbwerte genauer abzustufen und zu verfeinern.

Der sandfarbene Papierbogen wird mit einer Mischung aus Umbra natur, Weiß und Lichter Ocker eingesetzt. Für die Tischecke wird Weiß mit dem Ockerton gebrochen, und um die Schlagschatten der Früchte auf den Tonpapieren zu malen, dunkeln Sie den jeweiligen Lokalton ab.

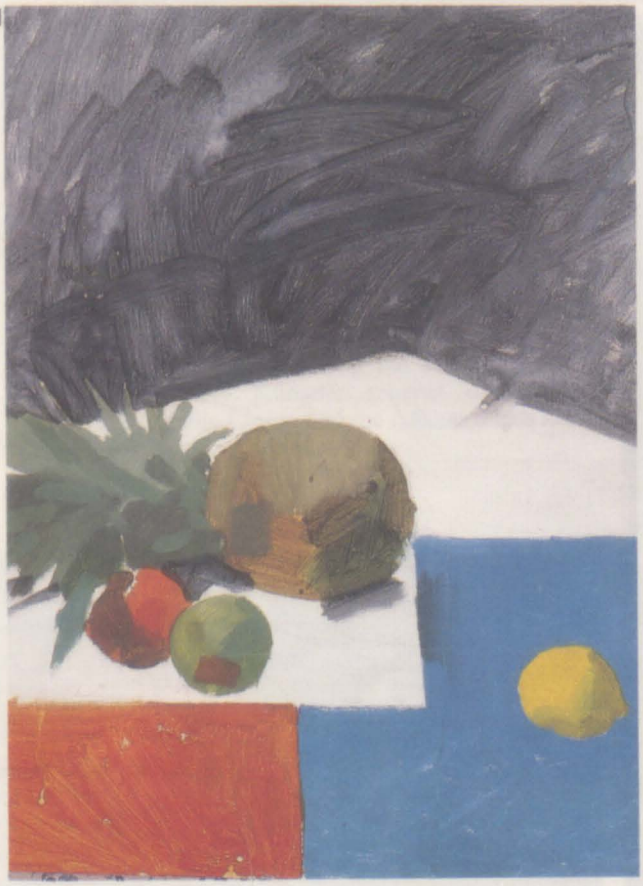
Die Schattenabstufung auf den Früchten ergibt sich durch unterschiedliche Mischungen aus Umbra natur, Paynesgrau und Weiß.

WAS SIE BRAUCHEN:

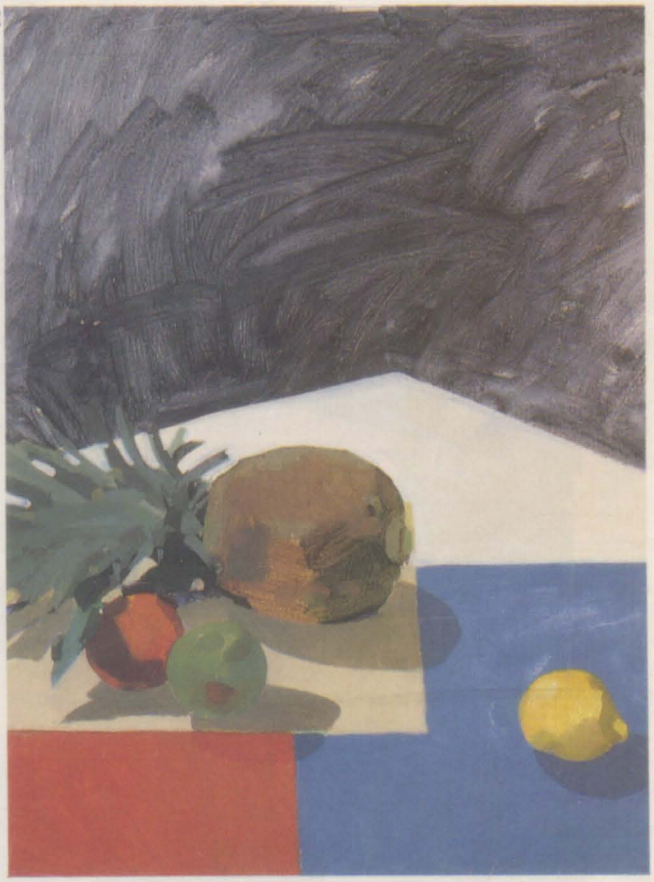
- Fein gekörnten Malkarton
- Graphitstifte
- Borstenflachpinsel Nr. 4, Rundpinsel Nr. 1 und Nr. 5
- Weiß, Chromoxidgrün, Pariserblau, Hookersgrün, Oxidgelb, Gelb-Orange, Kadmiumgelb hell, Kadmiumrot, Ultramarin, Gelbgrün, Paynesgrau, Umbra natur, Kadmiumorange, Saftgrün, Lichter Ocker.

Mit Hilfe wohlüberlegt angeordneter Tonpapiere werden die Früchte in eine geometrische Komposition eingebunden.

1



2



3. Der Hintergrund

Sidaway verdichtet nun den Hintergrund zu einer deckenden Farbfläche, wobei er die bereits angelegte Farbigkeit beibehält. Damit diese großen Flächen nicht zu eintönig wirken, sollte die Pinselführung leicht und rhythmisch sein. Um den Eindruck zweier aufeinanderstoßender Wandflächen zu erzeugen, gestaltet Sidaway den linken Teil in reinem Paynesgrau, die hellere Seite in Paynesgrau, gemischt mit Umbra natur und Weiß.

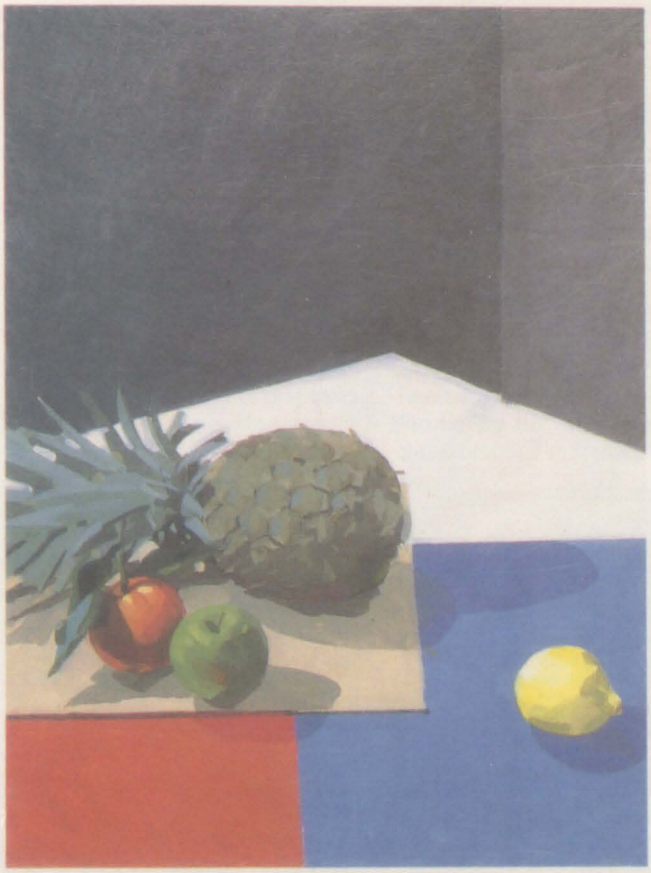
3

4

4. Licht und Schatten

Mit einem Rundpinsel Nr. 5 werden nun die Details an den Früchten herausgearbeitet. Dafür mischen Sie mehrere von hell nach dunkel abgestufte Varianten der ursprünglichen Lokaltöne. Betrachten Sie die Tonwerte der Objekte genau, und verteilen Sie die verschiedenen Schattierungen entsprechend. Setzen Sie dabei die Farben flächig nebeneinander, ohne weiche Übergänge herzustellen.

5



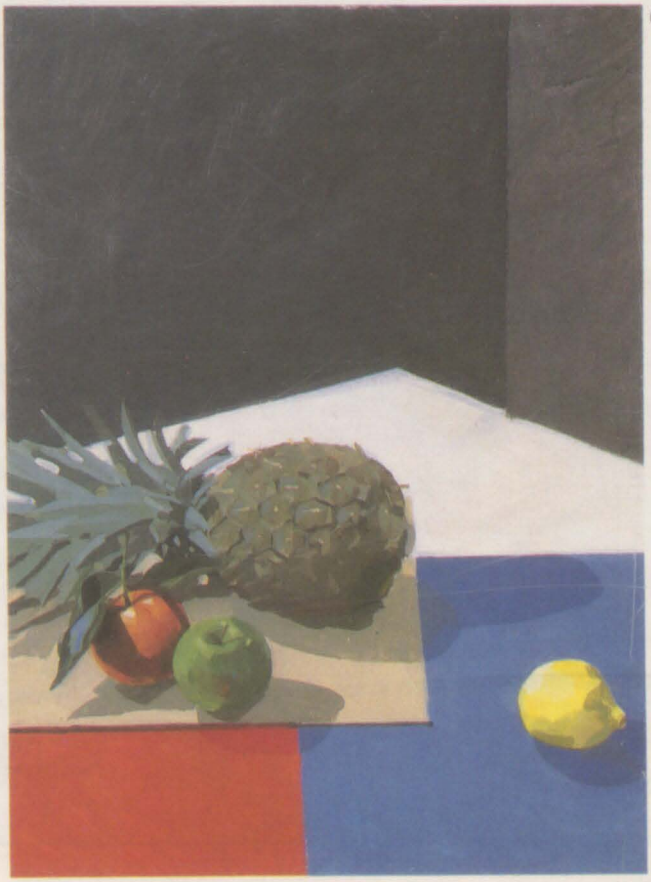
5. Die Ananas

Wenden Sie die gleiche Methode der helligkeitsgestuften Mischungen und der Tonwertzuordnungen auch für das komplexe Wabenmuster der Ananasschale an. Tragen Sie für die grünbraunen eckigen Felder eine variierende Mischung aus Ultramarinblau, Pariserblau, Umbra natur und Weiß in kurzen, kontrollierten Strichen auf. Wenn Sie die Textur behutsam entwickeln, achten Sie darauf, daß die Wirkung der Gesamtform erhalten bleibt. Mit einem feinen Pinsel werden die Trennlinien zwischen den einzelnen Sechsecken gezogen, ebenso die Schattenlinie unter der Kante des sandfarbenen Farbkartons.

6. Feine Übergänge

Die letzten Feinheiten an Ananas, Apfelsine und Apfel bearbeitet Sidaway mit einem schmalen Borstenpinsel, indem er die einzelnen Farbpartien mit winzigen Pinselstrichen feinstufiger ineinander arbeitet (siehe Ausschnitt). Da die Früchte im Bildzentrum angeordnet sind und sie durch den Kontrast zu den großen monochromen Flächen unmittelbar hervortreten, ist es sinnvoll, auch durch die Detail- und Oberflächengestaltung dieser Elemente die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln. So setzt Ian Sidaway Glanzlichter; der Künstler arbeitet die Blätter durch helle Linien und die Ananas durch kleine Punkte weiter aus.

6



Gefühlvolle Bewegung

Um in Zeichnungen den Eindruck von schwungvoller Bewegung zu vermitteln, sollten Sie zunächst die verschiedenen Gestaltungsweisen berühmter Künstler eingehend studieren.

Es lohnt sich für jeden, der zeichnerisch arbeitet, von den alten Meistern zu lernen, wie es diesen in ihren Werken gelingt, Bewegung zum Ausdruck bringen. Ein gutes „Studienobjekt" ist beispielsweise Tiepolos Skizze „Die Tugend krönt die Weisheit": Der venezianische Barockmaler benutzt gleich mehrere Ausdrucksmittel, um in seiner Studie die emphatische Bewegung der Figuren, ihre übertriebenen Gesten, wiederzugeben.

Der Pinselduktus, die rasche und energische Strichführung, gibt den Bewegungen der Figuren zusätzliche Ausdruckskraft. Mit grauer und schwarzer Tusche hat Tiepolo dunk-

„Studie für die Allegorie des Herbstes" von Sandro Botticelli, lavierte Federzeichnung und Kreide, 31 cm x 25 cm.

„Die Tugend krönt die Weisheit" von Giovanni Battista Tiepolo, lavierte Pinselzeichnung mit schwarzen Pastellinien.

The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1937

British Museum, London

le Schatten und hellere Halbschatten geschickt über das Blatt verteilt. Es entsteht ein flackerndes Helldunkelmuster, das die schwungvollen Bewegungen betont und die konkreten Formen fast auflöst.

Wallende Gewänder

Ein weiterer Aspekt für die überzeugende Darstellung von Bewegung ist die Auswahl der richtigen Pose. Jeder menschliche Bewegungsablauf besteht aus mehreren Körperhaltungen. Einige sind für den Zeichner besonders wichtig und charakteristisch. Trickfilmzeichner nennen diese bedeutenden Phasen „Extreme" und widmen ihnen besondere Aufmerksamkeit.

Sandro Botticelli, der Meister der italienischen Renaissance, wählte für seine „Allegorie des Herbstes" ebenfalls ein solches Extrem als Körperhaltung. Die sanft geschwungene Mädchengestalt hat den rechten Fuß gerade aufgesetzt, während das linke Bein schon angehoben wird. Die Figur scheint aus dem Bild herauszuschreiten. Mit einem weiteren Kunstgriff verstärkte Botticelli den Eindruck von Leichtigkeit und Bewegung: Der Stoff des Kleides schmiegt sich an den schreitenden Körper der Frau und akzentuiert die beinahe schwebende Bewegung. Botticelli nutzt den fließenden, wehenden Stoff, um die Anmutung wirbelnder, leichter Bewegung zu schaffen.

Fließende Bewegung

Der geniale Leonardo da Vinci stellte Bewegung auf eine ganz andere Weise dar. Thema seiner Skizze „Große Flut" ist die Darstellung fließender, überquellender, sich brechender Wassermassen. Leonardo, der möglicherweise in den zahllosen Skizzen, die er zu diesem Thema anfertigte, eine apokalyptische biblische Vision darstellen wollte, ging es nicht um die genaue Wiedergabe eines Bewegungsablaufes – er ließ sich bei Zeichnungen von seinen Empfindungen leiten.

Sie können diesen künstlerischen Ansatz leicht nachvollziehen: Halten Sie auf einem großen Blatt mit schnellen, ausdrucksstarken Strichen von Bleistift oder Tusche fest, wie etwa eine Gewitterwolke, eine brechende Welle, ein wirbelnder Fluß sich „anfühlt", welche Empfindungen in Ihnen selbst ausgelöst werden.

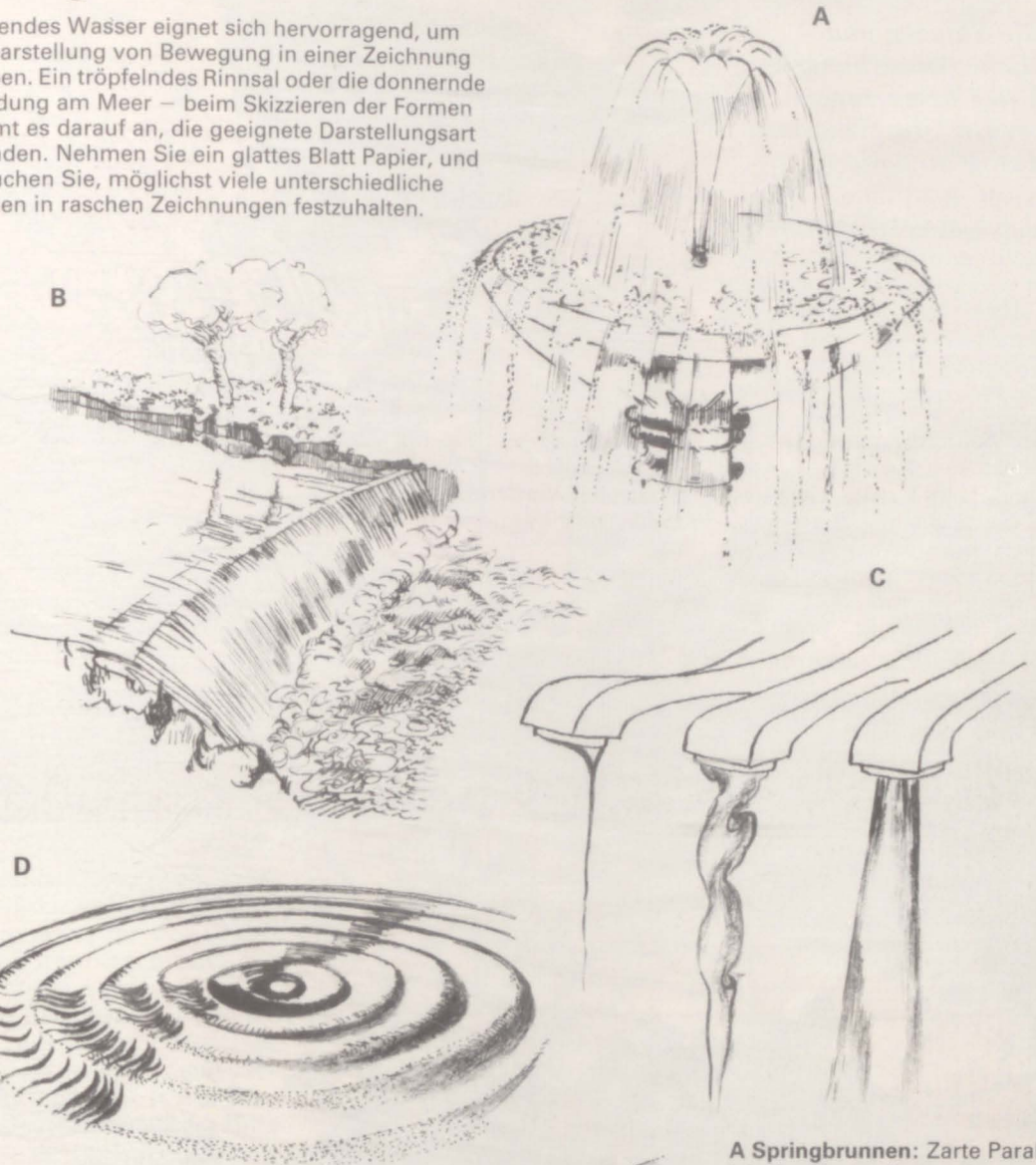
Diese expressive Vorgehensweise, bei der es überhaupt nicht aufs exakte „Abzeichnen" ankommt, ist ein guter Weg, jene Leichtigkeit zu trainieren, die für das erfolgreiche Zeichnen „bewegter Bilder" unerläßlich ist.

„Große Flut" von Leonardo da Vinci, schwarze Kreide, 16 cm x 20 cm.

M. frdl. Gen. Ihrer Majestät Königin

Übung: Wasser

Fließendes Wasser eignet sich hervorragend, um die Darstellung von Bewegung in einer Zeichnung zu üben. Ein tröpfelndes Rinnsal oder die donnernde Brandung am Meer – beim Skizzieren der Formen kommt es darauf an, die geeignete Darstellungsart zu finden. Nehmen Sie ein glattes Blatt Papier, und versuchen Sie, möglichst viele unterschiedliche Formen in raschen Zeichnungen festzuhalten.



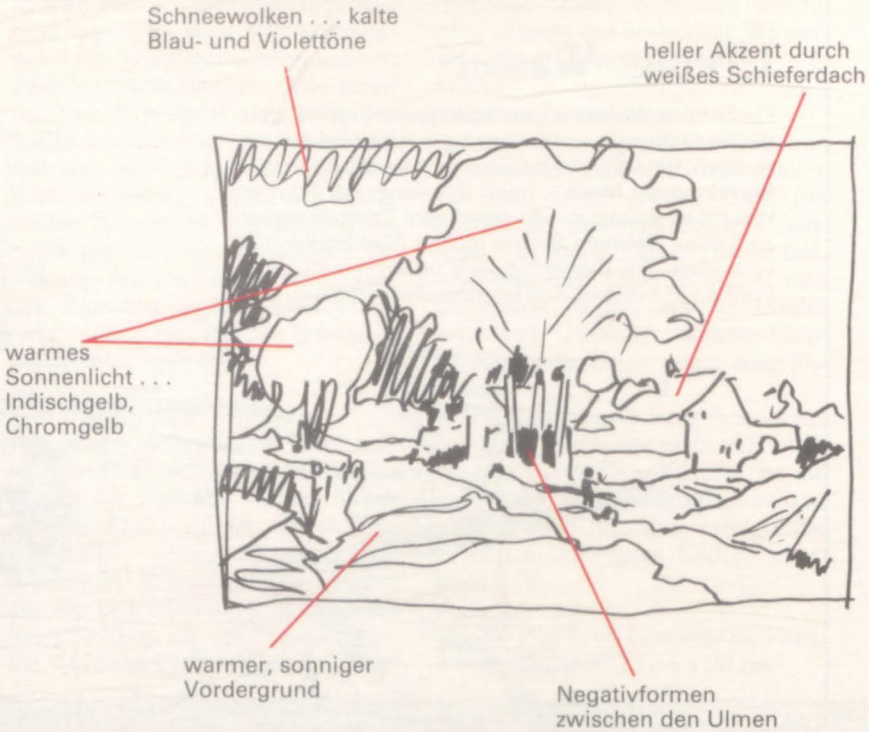
A Springbrunnen: Zarte Parallelschraffuren deuten das fallende Wasser an. **B Wasserfall:** Zunächst bildet das Wasser eine glatte, spiegelnde Oberfläche, dann „fällt" es – in Schraffuren dargestellt – und bricht sich in tosender Gischt, die durch kräuselnde Striche wiedergegeben wird. **C Wasserhahn:** Je nachdem, wie weit man den Hahn aufdreht, ergeben sich die unterschiedlichsten Fließformen. **D Wellen:** Hier kommt es auf eine möglichst plastische Darstellung an. **E Rohr:** Beachten Sie die verschiedenen Fließformen des ausströmenden Wassers.

Alle Zeichnungen von Laurence Wood

Notizen

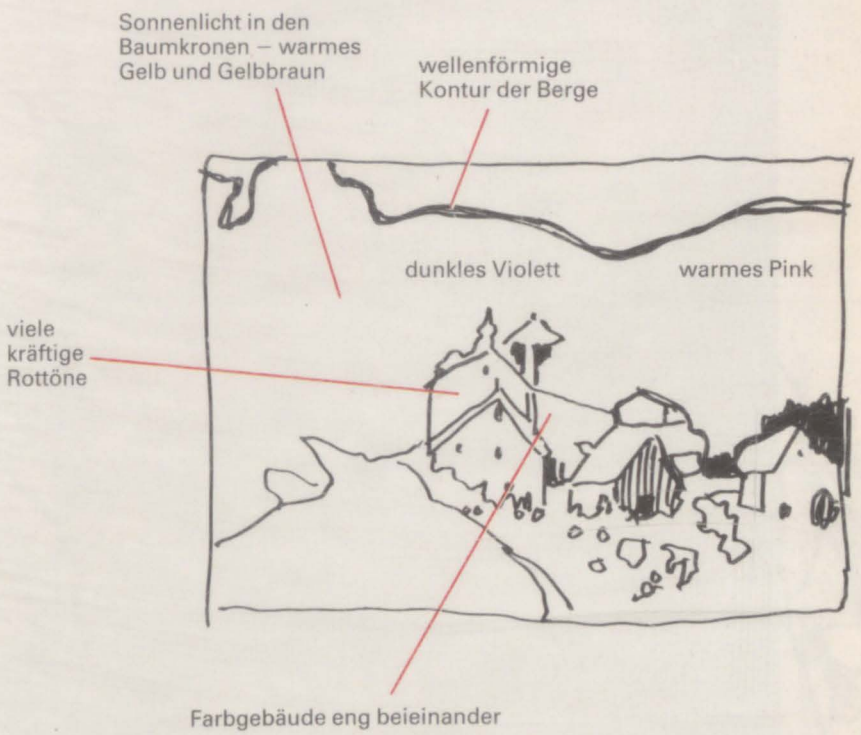
Schnelle Skizzen und schriftliche Anmerkungen eignen sich hervorragend, um „vor Ort" Inspirationen und Motive zu notieren.

Wie manch anderer Künstler vor Ihnen werden auch Sie vielleicht verwundert sein, wenn Sie zum ersten Mal zu Hause ein Bild nach einer flüchtigen Skizze malen: Fast mühelos ergänzen Sie durch Ihre eigene Phantasie die fragmentarischen Notizen zu einem vollständigen, inneren Bild. Die Komposition auf der Leinwand ist voller Spontaneität und Frische – einfach deshalb, weil die „vor Ort" gefertigte Motivskizze so unvollkommen und notizartig wirkt. Das innere Bild, die eigene Vorstellung vom Motiv wird dadurch sehr bedeutsam. Probieren Sie diese Arbeitsweise einmal aus.



David Millard etwa genügten rasche Umrißskizzen der wichtigsten Formen, in der er die wesentlichen Farben in Stichworten notierte, um die abgebildeten Aquarelle zu gestalten. Diese Reduktion auf das Wesentliche einer Szene eröffnet alle Möglichkeiten der kreativen Weiterbearbeitung und schärft den Blick für bildwichtige Elemente der Kompositionen. Beispielsweise können Sie mehrere Versionen eines Motivs mit verschiedenen Farb- und Tonwerten anfertigen, außerdem lassen sich Elemente des Motivs umgestalten, entfernen oder phantasievoll ergänzen.

Ähnlich ist David Millard in seinen Aquarellen vorgegangen. Vergleicht man seine am Motiv angefertigte Daumenskizze mit dem späteren Ergebnis, so ist deutlich erkennbar, welche Elemente ihm bereits vor Ort wichtig erschienen, wie er sie später im Atelier herausarbeitete und was er noch ergänzt hat. Millard hat die Hintergründe farblich so eingepaßt, daß sich aus den flüchtigen Notizen ausgewogene Werke formen.



Spontane Posen

Die meisten Figurenportraits zeigen den Menschen in einstudierten Posen. Wenn Sie jedoch versuchen, spontane Gesten und Haltungen zeichnerisch festzuhalten, erscheinen Ihre Bildnisse viel lebensnaher und zudem auch sehr viel natürlicher.

Am natürlichsten wirken Menschen, wenn sie sich unbeobachtet glauben. Ihre Bewegungen sind dann spontan und ungezwungen – genau diese Posen lassen Ihre Bilder überzeugend und sehr wirklichkeitsnah erscheinen.

Wenn man aber versucht, Haltung und Gestik eines Menschen auf dem Skizzenblock festzuhalten, wird man sehr bald auf Schwierigkeiten stoßen. Meist bewegt sich das gewählte „Modell" viel zu schnell, als daß man mehr als ein paar unzusammenhängende Striche aufs Papier bringt. Es kann sogar passieren, daß das Modell aus dem Blickfeld entschwunden ist, bevor man überhaupt den Skizzenblock hervorgeholt hat. Und mit dem unbeobachteten Skizzieren von Menschen kann es schnell vorbei sein, wenn sich der mit Block und Bleistift bewaffnete Zeichner plötzlich im Mittelpunkt einer interessierten Menschentraube wiederfindet, die den Meister bei der Arbeit beobachten will.

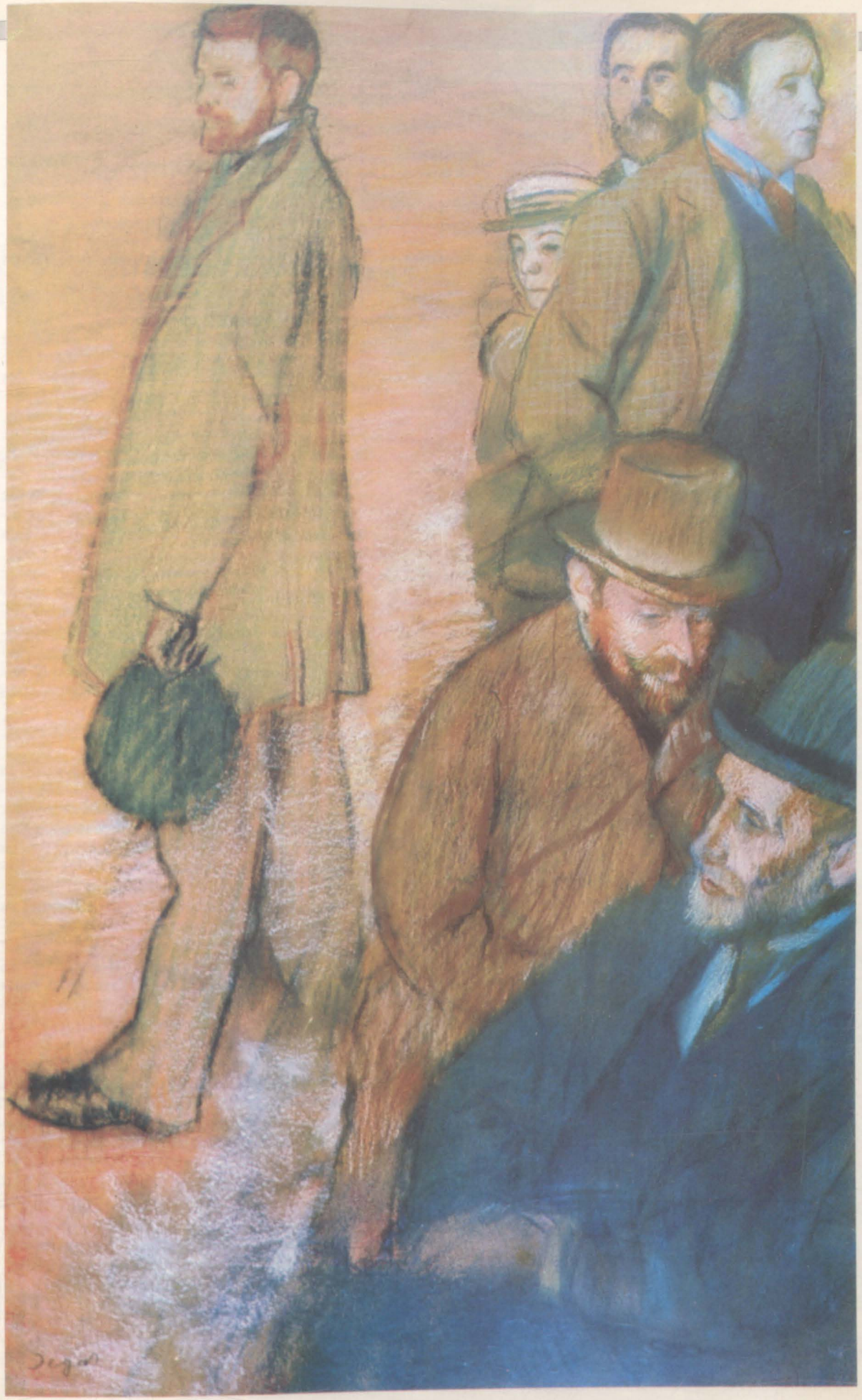
Derartige Widrigkeiten sollten Sie aber nicht davon abhalten, Menschen spontan und schnell zu zeichnen. Es lohnt sich, trotz der anfänglichen Probleme und Rückschläge, weiterzumachen; man kommt so mit der Zeit zu natürlichen, lebendigen und überaus erzählenden Menschenstudien.

Schnell und unauffällig

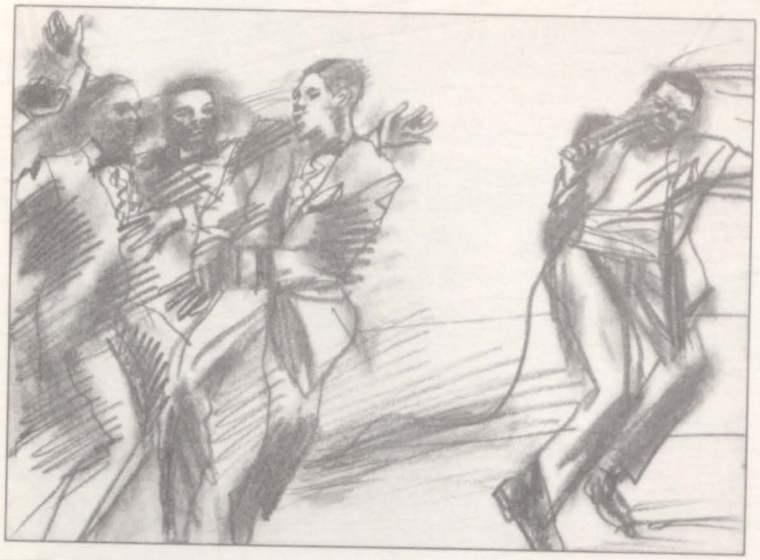
Kein fremder Mensch wird sich natürlich und unverstellt geben, wenn er bemerkt, daß er gerade gezeichnet wird; und je weniger Zeit Sie für eine Skizze haben, je schneller sich Ihr „Modell" bewegt, desto wichtiger ist die Fähigkeit, in einem Minimum an Zeit einen möglichst genauen Eindruck auf das Papier zu bannen. Sie sollten stets ein Skizzenbuch mit sich führen, denn die besten Motive bieten sich häufig dann, wenn man es am wenigsten erwartet. Wählen Sie ein kleines Format; nichts ist auffälliger als ein Künst-

Rechts: „Sechs Freunde des Künstlers", von Edgar Degas. Pastell, 113 cm x 70 cm. Man erkennt deutlich, wie geschickt Degas die Haltungen der Personen durch Skizzen erarbeitet hat, so daß das fertige Bild wie ein Schnappschuß wirkt.

Diese Straßenmusikanten waren so sehr in ihr Spiel versunken, daß Robert Weaver ungestört eine Reihe von Posen festhalten konnte.



Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island



ler, der mit einem großformatigen Skizzenblock hantiert.

Es kann psychologisch hilfreich sein, wenn Sie Ihre Skizzen von Menschen auf billigerem Papier anfertigen; so haben Sie nicht das Gefühl etwas zu „verschwenden", wenn Sie ein nicht ganz gelungenes Blatt wegwerfen. Je großzügiger Sie mit dem Papier umgehen, desto fließender und spontaner sollten im Laufe der Zeit Ihre Menschenstudien werden.

Bewegung und Linie

Wie so oft beim Skizzieren und Studieren kommt es auch hier überhaupt nicht auf eine ausgefeilte, detailgenaue Wiedergabe des Gesehenen an. Versuchen Sie nicht, jedesmal eine „fertige" Zeichnung zu erstellen. Sie würden sich dann wahrscheinlich an Details festhalten, die völlig unerheblich sind, wie zum Beispiel die genaue Form der Augen oder die Frisur des Modells. Denken Sie nicht an den Aufbau der Zeichnung oder ihre Qualität, sondern konzentrieren Sie sich ganz auf die Faktoren Bewegung und Linie. Das gelingt am besten, wenn man immer wieder abwechselnd beobachtet und zeichnet. Bei jedem Aufblicken versucht man den Gesamteindruck der Person zu erfassen; studieren Sie ihre Gestik, ihre Haltung und Ausstrahlung. Versuchen Sie möglichst unmittelbar zu erfassen, wie die Proportionen des Körpers aussehen.

Expressive Strichführung

Beim Skizzieren der Umrißlinien kommt es nicht auf einen exakten Strich an. Das ist sowieso nicht zu schaffen, und ein derartiger Anspruch entmutigt nur. Bemühen Sie sich um eine bewegte, expressive, gestische Strichführung, mit der Sie die Form des Gesehenen „suchen", sie ausloten und umkreisen – ohne aber unsicher zu stricheln und zu tasten.

Wenn dann einmal eine Linie nicht stimmt, sollten Sie nicht radieren, sondern sie souverän stehenlassen. Das spart nicht nur Zeit, sondern steigert auch den Eindruck suchender, spontaner Formfindung. Der Rhythmus dieser tastenden Linien, ihr Verhältnis zueinander, kann einem Künstler häufig ganz unmittelbar klarmachen, wie die charakteristischen Grundzüge einer Bewegung tatsächlich aussehen. Die spätere genaue Ausführung fällt dann viel leichter.

„Bei Ondine, New York City, spielende Gruppe", von John Gundelfinger. Der Künstler arbeitete abwechselnd an jeder dieser Figuren und griff sie jeweils wieder auf, wenn sie erneut schon vorher beobachtete Haltungen annahmen. So konnte er die sich schnell bewegenden Gestalten überzeugend wiedergeben.

Jede Geste hat ihre charakteristischen, prägenden Linien. Hier betont Robert Weaver die sich verschränkenden Arme und Beine der Tänzer.

„Friseur, New York City", von John Gundelfinger. Bildbestimmende Elemente dieser Szene sind die erhobenen Arme des Friseurs und sein geneigter Kopf.

„Schach, Washington Square Park, New York", von John Gundelfinger. Konzentriert und fast regungslos verfolgen die Schachfreunde das Spiel. Daher konnte John Gundelfinger eine relativ detaillierte Skizze dieser Szene anfertigen.

Hier hat sich Robert Weaver auf die Haltung der Arme, der Schultern und die Neigung der Köpfe konzentriert, um seinen Figuren Form und Ausdruck zu geben.

Schatten voller Licht

„Ich male, was ich sehe"; diesem Leitgedanken folgend, gibt John Singer Sargent in seinem Aquarell „Villa der Medici" das strahlende Licht eines Sommertages mit souveräner Virtuosität wieder.

Die brillanten Lichtfluten der südlichen Sonne haben Maler zu allen Zeiten herausgefordert. Bei dem Versuch, dieses Licht auf der Leinwand wiederzugeben, haben die meisten Künstler mit Kontrasten gearbeitet; die Schatten im Bild wurden so weit vertieft, daß die sonnigen Lichter dagegen um so brillanter und strahlender erschienen.

Es gibt aber auch noch einen anderen Weg, um beim Betrachter den Eindruck strahlend hellen Lichts hervorzurufen, den John Singer Sargent (1856–1925) in diesem Aquarell eingeschlagen hat: Meisterhaft füllt er das ganze Bild mit Licht, bleicht sogar die Schatten aus – und verhindert gleichzeitig, daß die endgültige Arbeit ausgewaschen und bläßlich wirkt. Tatsächlich wirken die Farben des Brunnens, der Bäume im Hintergrund und vor allem des blauen Himmels auf diesem Bild intensiv und sehr kräftig.

Hauptelement in Sargents virtuoser Arbeit ist nicht der Brunnen, sondern das Licht in all seinen Formen: direkt einfallend, reflektiert, farbig; Licht in verschiedensten Variationen. Die komplizierte Form des hellen Marmorbrunnens mit ihren zahlreichen Ecken, Winkeln und Kanten bot Sargent die Möglichkeit, die vielen verschiedenen Erscheinungsarten des Sonnenlichts wiederzugeben.

Feuerwerk der Farben

Da sowohl das Wasser in den beiden Brunnenschalen als auch der beleuchtete Sandboden und die Vegetation das Licht farbig reflektieren, weist jede Schattenfläche eine andere Farbtemperatur auf. Kalte Violettöne stehen neben warmen Rot- und Gelbschattierungen. Vergleicht man den Ausschnitt mit der farbigen Abbildung, so zeigt sich, daß Sargent ein virtuoses Feuerwerk der Farben in den Schattenpartien entfacht, ohne dabei den jeweiligen Tonwert der Farben außer acht zu lassen. Die Schwarzweißwiedergabe zeigt deutlich, wie durch die abgestuften Tonwerte der Farben die vielfältigen Formen des Brunnens ausdrucksvoll modelliert werden.

Mit bewundernswerter Sicherheit setzte der Künstler präzise kalkulierend farbige Lichtreflexe ein, um die hellen Schatten zu gestalten. „Villa der Medici" wirkt so überwältigend, daß man fast versucht ist zu glauben, das Bild sei nicht mit gewöhnlichen Farben gemalt, sondern bestehe aus dem reinen Licht der südlichen Sonne.

„Villa der Medici", 1907, von John Singer Sargent, Aquarell, 54 cm x 37 cm.

The Brooklyn Museum, erworben 1909

Übertragungen

Vorbereitende Skizzen, in denen Farb- und Tonwertverteilung, die Grundkomposition und Details festgehalten sind, erleichtern Ihnen die anschließende Übertragung.

Wenn Sie wieder einmal ein Ölgemälde in Angriff nehmen, sollten Sie sich nicht scheuen, gleich mehrere vorbereitende Skizzen anzufertigen. Zahlreiche Details wollen festgehalten sein, und oft reicht eine Vorstudie gar nicht aus, alle wesentlichen Faktoren zu berücksichtigen.

Sie können auf einem Blatt besondere Charakteristika des gewählten Motivs festhalten, wie bestimmte Lichtverhältnisse, besonders eindrucksvolle Wolkengebilde oder unscheinbare Details, an die Sie sich später vielleicht nicht mehr erinnern würden.

Farbnotizen

Eine weitere Skizze kann dazu dienen, die Grundkomposition sowie Farb- und Tonwertverteilung festzulegen oder Farbnotizen zu sammeln. Eventuell auftretende Kompositionsprobleme sollten ebenfalls schon im Skizzen-Stadium gelöst werden.

Erst wenn Sie sich Klarheit darüber verschafft haben, welche Elemente für Ihr Gemälde tatsächlich von Bedeutung sind, sollten Sie daran gehen, auf der Grundlage Ihrer vorläufigen Skizzen eine endgültige Version zu erarbeiten.

Gitternetz-Verfahren

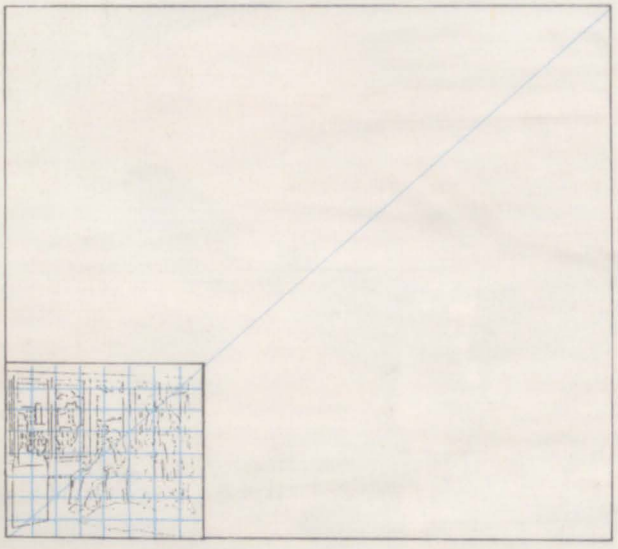
Um eine Skizze in allen Details und den korrekten Proportionen maßstabsgerecht auf die Leinwand zu übertragen, bietet sich das Gitternetz-Verfahren (siehe unten) an. Je mehr Quadratfelder Ihr Rasternetz enthält, um so genauer können sämtliche Einzelheiten der Vorstudie vergrößert auf die Leinwand übertragen werden.

Wenn Sie einen expressiveren Malstil bevorzugen, sollten Sie eine grundlegend andere Vorgehensweise wählen. Die sogenannte spontane Methode ist ideal, wenn Sie zwar die Grundstimmung und -komposition Ihrer Skizze übertragen, ansonsten aber frei und losgelöst von der Vorlage malen wollen. Wenn Sie sich für dieses Verfahren entschieden haben, werden nach genauer Betrachtung der Skizze nur Hauptformen und Tonwerte direkt auf die Leinwand gemalt.

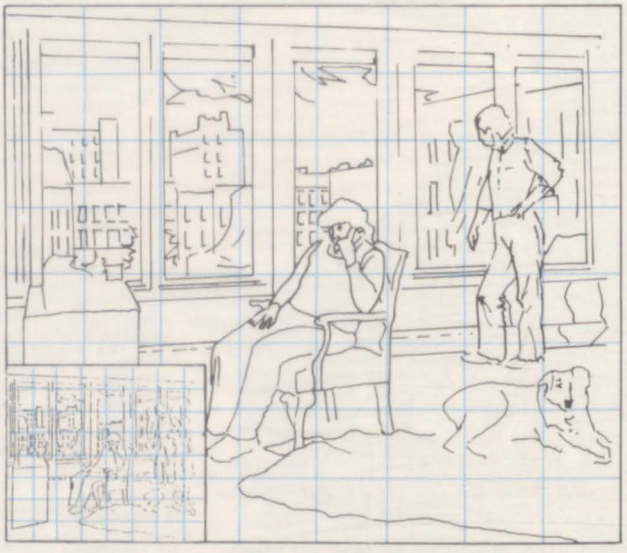
Tip — OVERHEAD- UND DIAPROJEKTION

Um Ihre Handskizzen maßstabsgerecht und zeitsparend auf Leinwand zu übertragen, könnte Ihnen ein Overhead-Projektor wertvolle Dienste leisten. Die Skizze wird bei diesem Verfahren auf eine durchsichtige Plastikfolie gezeichnet und unmittelbar auf den Malgrund projiziert. Wenn Ihnen kein Overheadgerät zur Verfügung steht, können Sie auch einen Diaprojektor einsetzen. Hierfür wird die Skizze vom Blatt abphotographiert und das Dia direkt auf die Leinwand „geworfen".

VERGRÖSSERTE ÜBERTRAGUNG IHRER KOMPOSITIONSZEICHNUNG



Legen Sie ein Transparentpapier auf die Skizze und teilen es in 8 mal 8 Bildfelder ein, so daß die Rechtecke den Proportionen der Zeichnung entsprechen. Wenn Sie dann die Skizze in die linke untere Ecke der Malpappe oder Leinwand in der gewünschten Größe fixieren, haben beide eine gemeinsame Diagonale, wenn das große Format dieselben Proportionen wie die Skizze hat.



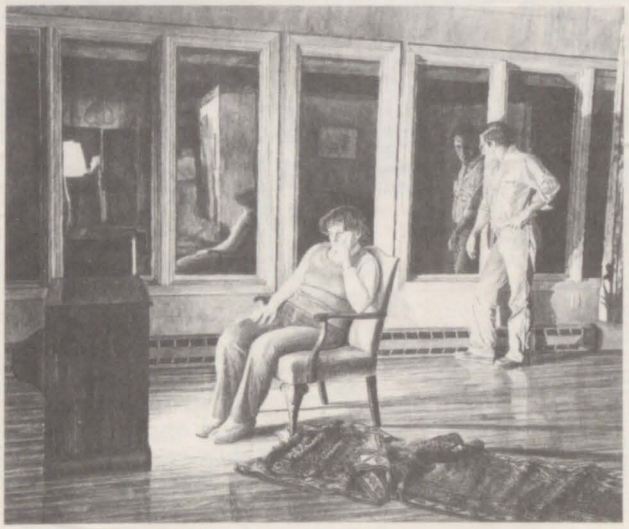
Indem Sie dieselbe Anzahl von Bildfeldern auf der Leinwand vorsichtig mit Kohle einzeichnen, können Sie die Einzelheiten aus jedem Feld der Skizze maßstabsgetreu vergrößern. Auf diese Weise können Sie auch bewußt Verzerrungen erzielen, sofern Sie die Proportionen der Bildfelder auf der Leinwand gegenüber denen der Skizze verändern.

J. L. Smith

M. frdl. Gen. Allan Frumkin Gallery, New York, James Valerio

Abweichungen

Der Malprozeß sollte stets Vorrang haben gegenüber der Vorausplanung in der Skizze. Schrecken Sie nicht davor zurück, neue Elemente ins Bild zu bringen. Der amerikanische Maler James Valerio etwa nahm in seinem Gemälde „Ansichten" noch wesentliche Änderungen vor. In der Vorstudie spiegeln sich die Figuren und das Zimmer im Fensterglas, das abgeschlossene Gemälde gibt statt dessen den Blick frei auf die Stadt im Abendlicht. Der Vorhang rechts fiel weg; hinzu kamen der Hund, der geblümte Sesselbezug, die Streifen auf den Schuhen sowie das filigrane Muster auf dem Pullunder der „fernsehenden" Frau.



„Ansichten" von James Valerio, Öl auf Leinwand, 234 cm x 261 cm. Die Skizze (links) – in Sepia auf Papier – mißt 58 cm x 70 cm.

„Heißer Tag“

Jane Corsellis, eine Künstlerin, die mit Vorliebe spontan und ungezwungen direkt auf die Leinwand malt, kam nicht umhin, mehrere detaillierte Skizzen für ihr Ölgemälde „Heißer Tag“ anzufertigen; eine Vielzahl komplexer und kontrastierender Elemente erforderte zunächst einmal genaueste Betrachtung. So weist das Motiv starke Hell-Dunkel-Kontraste mit komplizierten Licht- und Schattenmustern auf. Direktes und indirektes Licht fällt aus verschiedenen Richtungen ein, und das

Lavierte Federzeichnung für das Gemälde „Heißer Tag“ (Ausschnitt oben) von Jane Corsellis. Links eine vorbereitende Studie der Künstlerin in Aquarell.

Bildkonzept enthält extreme Farbtemperaturunterschiede. Jane Corsellis war sich zudem bewußt, daß die Wiedergabe der komplizierten Szenerie große Sorgfalt in der malerischen Durchführung erforderte.

Um all diese Faktoren zu berücksichtigen und kompositorische Probleme bereits im Vorfeld zu lösen, fertigte sie mehrere Skizzen an. Das endgültige Gemälde konnte dann wesentlich spontaner und freier gestaltet werden.

Lavierte Zeichnung

In ihrer klar strukturierten lavierten Federzeichnung legte Jane Corsellis die grundlegende Helligkeitsverteilung fest und reduzierte die komplexen Formen und Winkel auf eine vereinfachte, sehr geometrische Komposition.

Gerade wenn Ihr Motiv ein so kompliziertes Geflecht von Licht und Schatten mit vielfältigen Tonwertstufen aufweist, sollten Sie dem Ansatz der Künstlerin folgen und sich Klarheit in einer Tonwertstudie verschaffen.

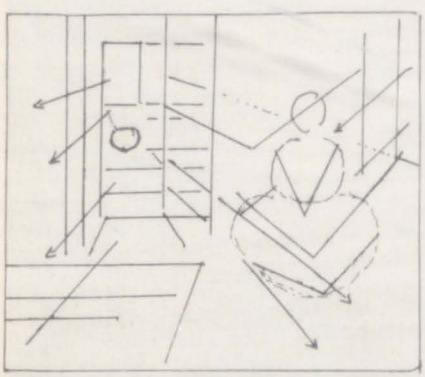
Aquarellstudie

Eine kleine Aquarellstudie diente Jane Corsellis als Hilfsmittel bei der Erarbeitung des Farbschemas – das auf Ultramarin, Siena gebrannt und Chromoxidgrün beschränkt ist – und um die vielfältigen Muster und Formen der Außenszene auf wenige Hauptelemente zu reduzieren. Die Künstlerin legte besonderen Wert auf eine solch vereinfachte Darstellung und klare Gliederung, weil im fertigen Gemälde die hellen Farben des Himmels und der Veranda stark

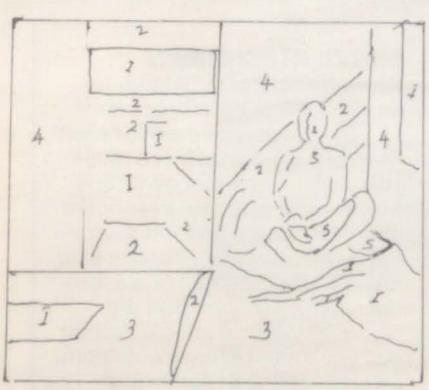
SKIZZIERTECHNIKEN

Wenn Sie mehrere Skizzen für Ihr Ölgemälde anfertigen, können Sie zwischen verschiedenen Skizziertechniken wählen. Bleistift ist für rasch hingeworfene Kompositionsskizzen besonders geeignet; Kohle und mit dem Pinsel aufgetragene Tusche sind ideal, wenn Sie eine Tonwertstudie anlegen wollen. Soll die Skizze dagegen auch die Farben des gewählten Motivs enthalten, so empfiehlt sich die Anfertigung einer Aquarellstudie oder einer Ölskizze. Damit die Ölfarben schnell trocknen, sollten sie stark mit Terpentin verdünnt werden.

LICHTQUELLEN
Jane Corsellis hat die Lichtquellen in Skizzen festgehalten. Direktes Sonnenlicht fällt durchs Fenster und von der Terrasse ein, reflektiertes Licht von der Glastür.



KOMPOSITIONSSCHEMA
Gerade bei komplexen Motiven leisten Kompositionsskizzen nützliche Dienste. Hier sind sowohl die Formen als auch die Lichtquellen mit wenigen Strichen angedeutet.



NUMERIERTE TONWERTE
Um eventuelle Unklarheiten in einem späteren Stadium zu vermeiden, können Sie in einer weiteren vorbereitenden Skizze die wesentlichen Helligkeitsbereiche mit Zahlen kennzeichnen. Jede Ziffer steht für einen bestimmten Tonwert.

mit den dunkleren Tonwerten des Interieurs kontrastieren sollten.

Zunächst wurden die Hauptformen und -tonwerte auf die Leinwand übertragen. Die Skizzen, in denen alle wichtigen Informationen notiert sind, erleichterten diese erste Malphase ungemein.

Unter Berücksichtigung der Helligkeitskontraste zwischen dem gleißenden Licht im Freien und dem dunklen Interieur, in dem lediglich einige wenige Partien spotlightartig beleuchtet sind, wurden die dunklen Innenwände des Zimmers mit dünnen Aufträgen von Ultramarin und Siena gebrannt angelegt. Dadurch entsteht ein ungleichmäßiger Farbschleier. Um die weichen, runden Formen des Mädchens von dem harten, flachen Metall der Verandatür abzuheben, hat Jane Corsellis zwischen diesen Bildelementen einen Kontrast warmer und kalter Farbtöne aufgebaut.

Veränderungen

Während der Arbeit am Gemälde sollten die Skizzen immer wieder zur Kontrolle der Komposition herangezogen werden. Vorbereitende Studien dienen aber nur als Grundlage der Arbeit, die Eigendynamik des Malprozesses sollte jedoch stets die entscheidende künstlerische Instanz sein.

So hat Jane Corsellis die Anordnung der Licht- und Schattenmuster Ihrer Tuscheskizze weitgehend übernommen, sich in einigen Punkten aber für eine konzeptionelle Änderung entschieden. Sie wandelte die Tonwertverteilung dahingehend ab, daß der Innenraum im Gemälde dunkler erscheint und dementsprechend das von der Glastür auf den Boden reflektierte blaue Lichtmuster schärfer hervortritt.

Für die Grundkomposition sowie das Farbschema des Außenbereichs diente die Aquarellskizze als Grundlage für die Arbeit am Gemälde. Beim Übertragen der Skizze auf die Leinwand verzichtete die Künstlerin auf einige Grüntöne in den blauen Partien von Meer und Himmel und trug die Farben generell dichter und gleichmäßiger auf. Ohne diese Abweichungen von der Skizze hätte der helle, lichtdurchflutete Hintergrund von dem Mädchen im Bildzentrum abgelenkt und die Wirkung der gesamten Komposition abgeschwächt.

Sammlung der Künstlerin

„Heißer Tag" von Jane Corsellis, Öl auf Leinwand, 71 cm x 81 cm.

Stürmische Zeiten

Zieht ein Unwetter herauf, stehen für Aquarellmaler die Zeichen auf Sturm, denn bei der Darstellung dieses Naturschauspiels muß zügig gearbeitet werden.

Es ist nicht möglich, feststehende Regeln aufzustellen, welche Techniken Sie am besten einsetzen können, um eine heftige Windböe, strömenden Regen oder die ungewöhnlichen Lichtverhältnisse während eines Unwetters effektvoll darzustellen. Einige Hinweise können Ihnen jedoch dabei helfen, das „stürmische Abenteuer" zu überstehen.

Wind

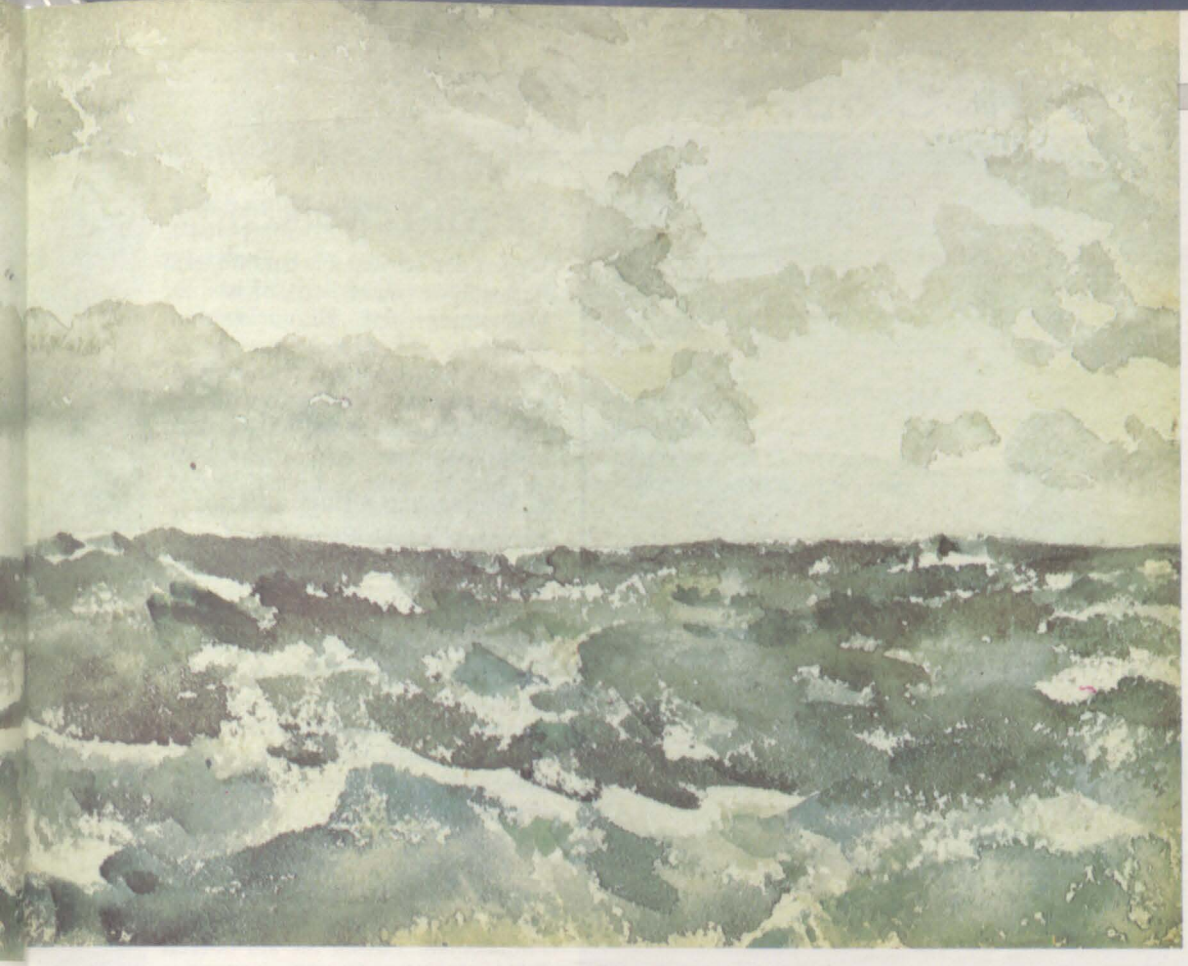
Mit locker ausgeführten, unregelmäßigen Pinselstrichen lassen sich eine vom Sturm gepeitschte Landschaft, am Himmel aufgetürmte Wolkenformationen oder die aufgewühlte See am überzeugendsten wiedergeben. Diese dramatische Wirkung kann durch Bäume, die sich im Wind biegen, oder Menschen, die gegen den Sturm ankämpfen, noch verstärkt werden. Bei einer Küstenlandschaft ist die Darstellung der aufgewühlten See entscheidend für den stürmischen Gesamteindruck. Verwenden Sie dunkle Töne für die Wellentäler und helle Töne für die Schaumkronen.

Regen

Da es unmöglich ist, jeden einzelnen Regentropfen wiederzugeben, müssen Sie sich mit anderen Darstellungsweisen behelfen. Tragen Sie die Farben der Himmelspartien auf das angefeuchtete Papier auf, so daß sie nach unten verlaufen. Die dabei entstehenden vertikalen Streifen wirken wie zarte Regenschleier. Auch die folgenden Tips können sehr hilfreich sein:

Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington

Sammlung Dr. Bruce Sorrin



„Blau und Silber: Aufgewühltes Meer" von James McNeill Whistler, Aquarell auf Papier, 14 cm x 24 cm. Durch die ungestüme Pinselführung gelingt dem Künstler eine überzeugende Darstellung der aufgepeitschten See.

☐ Von einem sicheren und trockenen Unterstand aus sollten Sie das Unwetter „vor Ort" malen.

☐ Wenige trockene Pinselstriche dunkler Farbe genügen im Horizontbereich, um heftige Windböen eines aufziehenden Sturms in der Ferne anzudeuten.

☐ Durch mehrere Lasurschichten bauen Sie drohende Gewitterwolken auf. Regnet sich die Wolke ab, sollten Pinselstriche die Farbfläche im unteren Bereich aufreißen, indem Sie mit den Strichen der Richtung des fallenden Regens folgen.

Lichteffekte

Typisch für orkanartige Stürme sind die dramatisch anmutenden Lichtverhältnisse. So beleuchtet in dem Aquarell von John Pike die Sonne noch den Strand, während sich im Hintergrund dunkel das tropische Unwetter ankündigt.

Zusätzliche Spannung verleihen Sie Ihrem Bild durch Sonnenstrahlen, die zwischen den Wolken hervorbrechen oder durch einen blauen Himmel am Horizont, mit dem Sie das Ende des Sturms andeuten.

„In Erwartung" von John Pike, Aquarell, 56 cm x 76 cm.

AUFZIEHENDER STURM

Für die Darstellung einer nahezu geschlossenen Wolkendecke eignet sich die Naß-in-naß-Technik sehr gut. Hier wurden zwei unterschiedliche Mischungen aus Echtviolett und Lichter Ocker angelegt. Die dunklere Mischung mit hohem Violettanteil wurde für die Unterseiten in horizontalen Strichen aufgetragen; die hellere bildet die oberen Partien der Wolken. Die fließenden Farbübergänge geben die Wolkenformationen überzeugend wieder.

Paul Osborne

Übung: Gewitterwolken

Wegen der starken Färbekraft wird Phthaloblau eigentlich nicht zur Darstellung von Himmelspartien verwendet. Für den intensiven, fast metallischblauen Farbton der Wolken bei aufkommendem Gewitter ist diese Aquarellfarbe jedoch geradezu ideal.

1. Abgestufter Farbauftrag

Nachdem Sie das Papier angefeuchtet haben, verteilen Sie mit einem Rundpinsel Nr. 6 eine wäßrige Lösung aus Lichter Ocker gleichmäßig über das ganze Blatt. Wenn dieser Grundton getrocknet ist, legen Sie mit Lampenschwarz einen gleichmäßigen, feinen Farbverlauf darüber, der nach unten heller wird. Lassen Sie das Blatt nun erneut trocknen.

2. Die Wolken

Beginnen Sie nun von oben her mit einem blassen Farbauftrag aus Phthaloblau. Lassen Sie am oberen Bildrand einige Bereiche unverändert stehen, um scharf konturierte höherliegende Wolkenschichten anzudeuten. Im unteren Teil vermitteln einige ausgesparte Partien Lichter Ocker den Eindruck von Sonnenlicht auf den Wolken. Lassen Sie dabei harte und weiche Konturen einander abwechseln.

3. Schatten

Mit etwas Löschpapier oder einem Schwamm können Sie an einigen Stellen wieder etwas Phthaloblau wegnehmen, um die Plastizität der Wolken zu steigern. Schließlich werden mit einer verdünnten Lösung Neutraltinte die Schattenpartien der tiefliegenden Wolken angedeutet. Folgen Sie mit den Pinselstrichen stets den Formen der Wolkenformationen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier, ca. 20 cm x 25 cm
- einen Rundpinsel Nr. 6
- eine Palette mit vier Farben: Lichter Ocker, Lampenschwarz, Phthaloblau und Neutraltinte
- Löschpapier oder einen kleinen Schwamm.

Ölmalerei – Firnisse I

Mit den verschiedenen im Handel erhältlichen Firnissen können Sie Ihr fertiges Ölgemälde problemlos versiegeln. Zudem gibt Firnis grauen oder matten Farbpartien ihre ursprüngliche Leuchtkraft wieder.

Wann sollten Ölbilder mit einem Firnis-Schutzfilm überzogen werden?

Firnis schützt ihr Gemälde nicht nur vor Staub, Schmutz und anderen schädlichen Umwelteinflüssen, er verleiht Ihren Ölgemälden auch einen ganz besonderen Glanz und einen geschlossenen Eindruck. Bilder, die gerade getrocknet sind, wirken oft fahl und matt. Ein Firnisüberzug läßt die Farben wieder in alter Frische erstrahlen.

Was ist beim Kauf von Firnissen zu beachten?

Die verschiedenen Fabrikate sind in Flaschen oder Spraydosen erhältlich. In punkto Oberflächenwirkung, Färbung, Haltbarkeit und Zähigkeit gibt es geringfügige Unterschiede. Alle modernen Firnisse sind in der Regel sehr transparent, einfach zu entfernen und so geschmeidig, daß sie bei leichten Temperaturschwankungen keine Risse bilden. Ob Sie einen eher glänzenden oder matten Firnis wählen, ist Ihrem persönlichen Geschmack überlassen.

„Turner am Firnis-Tag" (Ausschnitt) von S. W. Parrot, um 1846, Öl auf Holz, 25 cm x 23 cm. Turner vollendete seine Gemälde oft erst, nachdem sie schon in der Royal Academy hingen, an sogenannten „Firnis-Tagen".

Was versteht man unter löslichen Firnissen?

Lösliche bzw. entfernbare Firnisse werden aus einem Weichharz hergestellt, das in Alkohol oder Spiritus gelöst wird. Es gibt zwei verschiedene Sorten: Retuschier- und Schlußfirnisse, die ihre Transparenz auch über einen langen Zeitraum behalten und leicht wieder zu entfernen sind.

In welchen Fällen werden Retuschier- und Schlußfirnisse verwendet?

Ein Retuschier- oder Zwischenfirnis eignet sich besonders zum Auffrischen matter Farbbereiche, in denen das Bindemittel der Farben zu stark vom Malgrund aufgezogen wurde. Außerdem schützt dieser Firnis die Oberfläche des Gemäldes, bevor es vollständig getrocknet und die Farbe gerade erst griffest ist. Er muß nicht entfernt werden, wenn der endgültige Schlußfirnis aufgetragen wird. Natürlicher Retuschierfirnis, der aus Dammarharz und Alkohol besteht, und der preiswertere Kunstharz-Retuschierfirnis mit Ketoharz, trocknen zu einem klaren, hochglänzenden farblosen Film.

Der dickere und festere Schlußfirniß wird aufgetragen, sobald das Gemälde vollständig getrocknet ist. Sämtliche Kunstharzfirnisse sind nicht nur in flüssiger Form, sondern auch als Spray erhältlich. Einige Sorten enthalten auch Leinöl, wodurch der konservierende Film besonders geschmeidig und rißfest ist.

„Das Sklavenschiff" (Ausschnitt) von J. M. W. Turner, 1840, Öl auf Leinwand, 91 cm x 138 cm. Der Firnisauftrag steigert die Leuchtkraft der Ölfarben in den Himmelspartien und bringt auch die kalten Farbtöne der aufgepeitschten See besonders gut zur Geltung.

Sind noch andere Firnis-Sorten zu empfehlen?

Natürlicher Mastixfirnis, bestehend aus Mastixharz und Terpentin, gilbt kaum und ist schwach glänzend, bildet jedoch gelegentlich Risse und ist daher nur bedingt empfehlenswert. Bienenwachsfirnis ist im Gegensatz zu den anderen Firnissen keine Flüssigkeit, sondern eine weiße Paste, die auf dem Bild einen matten Schimmer hinterläßt. Die Mischung aus Bienenwachs und Terpentin wird geschmolzen und dann auf der Bildoberfläche verteilt. Dieser Firnis schützt das Bild nicht so gut wie andere Sorten, er kann aber als zusätzliche Schutzschicht über einen Schlußfirnis gelegt oder mit jedem anderen Firnis gemischt werden, um eine halbmatte Oberflächenwirkung zu erzielen.

Vorschau auf Heft 63

Aquarellstifte erfreuen sich vor allem bei Illustratoren großer Beliebtheit. Wir stellen dieses interessante Medium in der Rubrik **BUNTSTIFTE** vor.

Der amerikanische Künstler Paul Jenkins läßt die Farben in seinen expressiven Gemälden frei ineinander verfließen. **IM ATELIER** zeigt er uns die faszinierenden Effekte, die mit dieser Technik entstehen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie, wie man eine Figurenzeichnung schlüssig komponiert und ihr zusätzliche Spannung und Rhythmus geben kann.

Schroffe, schneebedeckte Gebirgszüge oder der Blick von einem Hochplateau auf weites Hügelland: in unserer **ÖLMALEREI**-Übung zeigen wir, wie Berglandschaften wirkungsvoll in Szene gesetzt werden.
In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** lernen Sie die Entstehungsgeschichte des Gemäldes „Ein frostiger Morgen" kennen – ein Meisterwerk des bedeutenden englischen Malers William Turner.
In unserer Rubrik **ZEICHENTECHNIKEN** zeigen wir Ihnen, daß die Beschränkung auf einige wesentliche Formen sowie der gezielte Einsatz von Licht und Schatten genügen, um Zeichnungen Stimmung zu geben.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 63

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 63

SEHEN UND VERSTEHEN

Bilder machen Figur 1733

AQUARELL

Übung: Sturm an der Küste 1738

IM ATELIER

Paul Jenkins 1742

ZEICHENTECHNIKEN

Atmosphäre schaffen 1744
Übung: Stimmungswechsel 1747

ÖLMALEREI

Hoch hinaus 1748
Übung: Rocky Mountains 1750

BUNTSTIFTE

Wasservermalbare Stifte 1752
Übung: Alpenveilchen 1753

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

Emotion und Natur 1758

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

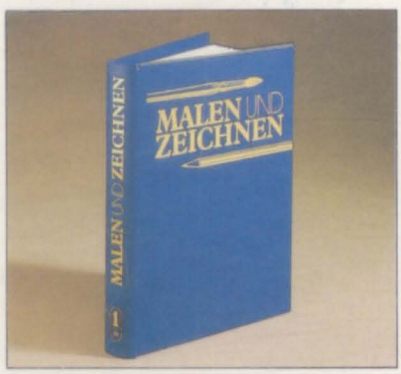
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an:
MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Joachim Seidel (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1749, 1750, 1751 Wendon Blake, George Cherepov; 1733–1737 Carole Katchen; 1742, 1743 Lawrence C. Goldsmith; 1744, 1746 Robert Kaupelis; 1745 David Friend; 1758, 1759 Bernard Dunstan
Bildmaterial auf den Seiten 1738–1741 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Bilder machen Figur

Soll eine menschliche Figur in Ihrem Bild besonders zur Geltung kommen, schaffen einige grundsätzliche Überlegungen Klarheit über den Aufbau der Komposition.

Mögen die Beweggründe, eine bestimmte Gestalt im Bild zu bannen, auch sehr verschieden sein, so sind doch allen Figurendarstellungen einige Grundüberlegungen gemein. In welcher Haltung und mit welchem Ausdruck soll die Person dargestellt werden? Wie steht die Figur im Bildraum? Wo soll der zentrale Blickpunkt liegen, und wie verleiht man dem Bild Lebendigkeit? Wenn Sie nicht zu den spontanen Künstlern gehören, die gestalterische Probleme fast unbewußt direkt beim Zeichnen oder Malen entscheiden, empfiehlt es sich, die Fragen zu Beginn zu klären.

Der Körperausdruck

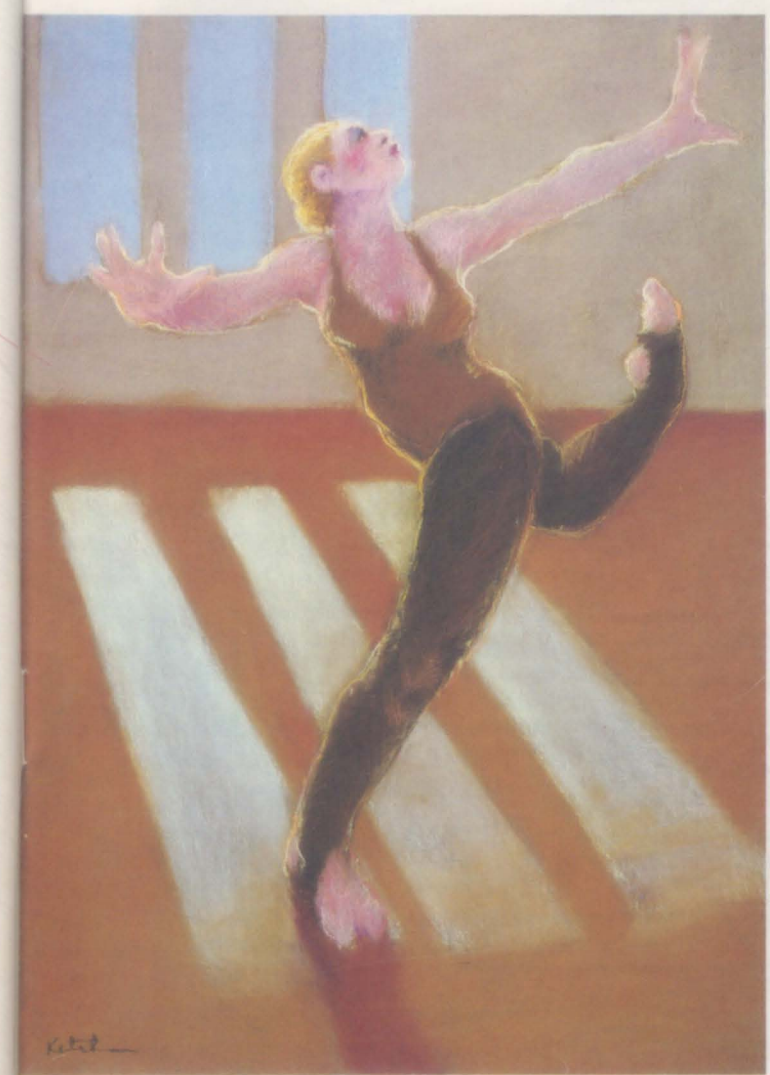
Richtet sich Ihr Interesse hauptsächlich auf den Körperausdruck, sollten Sie wie Carole Katchen in ihren Pastellen von Tänzerinnen auf exponierte Haltungen des Modells achten.

Um beispielsweise die typischen Haltungen einer Tänzerin zu erfassen, können Sie die Person in der Bewegung beobachten und dann eine bestimmte, häufig wiederkehrende Pose in Skizzen festhalten. Die gelungene Darstellung einer Pose allein garantiert allerdings noch nicht die überzeugende Wirkung der Figur. Vor allem die Kleidung und bestimmte Accessoires betonen den Körperausdruck, wie etwa die Gymnastikanzüge und Schleier.

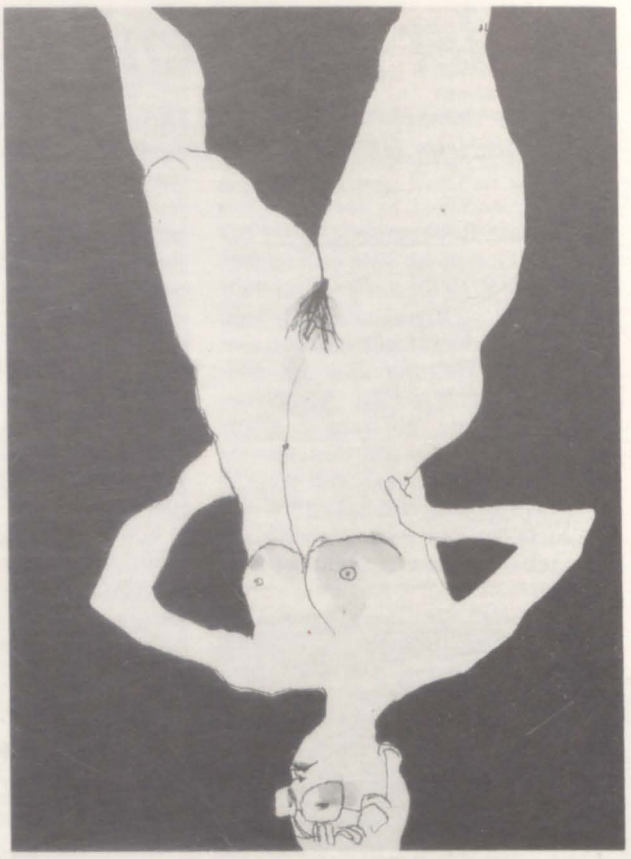
Zentraler Blickpunkt

Ansprechende Kompositionen zeichnen sich durch einen zentralen Blickpunkt aus, mit dem die Aufmerk-

„Fensterlicht" von Carole Katchen, Pastell, 99 cm x 70 cm.



„Tänzerin im Scheinwerferlicht", Carole Katchen, Pastell, 99 cm x 70 cm.



„Formstudien", Carole Katchen, Tinte und Aquarellfarben.

samkeit des Betrachters im Bild gehalten wird. In Figurendarstellungen liegt die Konzentration fast automatisch auf dem Gesicht. Kommt es Ihnen jedoch auf die Gesamterscheinung der Person an, sollte die Körperhaltung zum wichtigsten Ausdrucksmittel werden. Kontrastierende Farb- oder Tonwerte der Hauttöne zur Kleidung oder verschiedener Kleidungsstücke untereinander können zur Betonung sehr hilfreich sein.

Auch die Negativräume, die um die Figur herum auf dem Bildfeld entstehen, tragen zur treffenden Wirkung der Darstellung bei.

Positiv und negativ

Beim Skizzieren konzentriert man sich meist ganz auf die Konturlinien, ohne die Wirkung der entstehenden Negativräume zu bedenken. Betrachtet man die helle Aktdarstellung, wird deutlich, daß bei einer interessanten Umrißlinie der Figur auch die negativen Flächen, etwa der Durchblick zwischen den angewinkelten Armen, sehr abwechslungsreich erscheinen.

Falls die Figur frei im Bildraum steht, sollten ihre Umrisse die Bildfläche in reizvolle Positiv- und Negativräume teilen, damit die Person nicht verloren in der Komposition wirkt. Eine weitaus dichtere Wirkung des Bildaufbaus entsteht, wenn die Figur teilweise von den Bildrändern angeschnitten wird.

Um die Wirkung der Gestalt zu überprüfen, stellen Sie das Bild am besten auf den Kopf, weil man so weniger auf den erzählerischen Aspekt der Darstellung ach-

tet und die Verteilung der Positiv- und Negativflächen doch mehr ins Auge fällt.

Eine andere Möglichkeit, Umfeld und Gestalt miteinander abzustimmen, demonstriert Carole Katchen mit der schwarzen Figur auf weißem Grund. Wenn Sie eine Figur als dunkle Silhouette malen, können Sie durch Verschieben von schwarzen Papierstreifen als Bildränder verschiedene Ausschnitte und ihre Wirkung auf den negativen Bildraum erproben. Welche Formenvielfalt der Negativräume bei einer Komposition mit mehreren Personen entsteht, erproben Sie am besten mit ausgeschnittenen Silhouetten aus schwarzem Karton, die Sie auf einem weißen Blatt zusammenstellen.

Im Gleichgewicht

Auch wenn Ihr Modell eine sehr komplizierte Position einnimmt, stellt der Körper die Balance in der Haltung her, so daß meist ein ausgewogener Eindruck entsteht. Insofern wird eine Figur, die Sie zentral ins Bild setzen, ausgewogen, vielleicht aber auch ein wenig langweilig wirken. In dem Moment, in dem Sie die Person nur im Ausschnitt zeigen oder mehrere Figuren im Bild arrangieren, sollte Sie Ihre Aufmerksamkeit auf eine geschickte Verteilung der Bildelemente richten.

Wenn Sie Ihre Komposition mit halbgeschlossenen Augen betrachten, fällt es meist leichter, die ausgewogene Balance der Elemente zu beurteilen, da die Figuren eher als abstrakte, denn als konkrete Formen wahrgenommen werden.

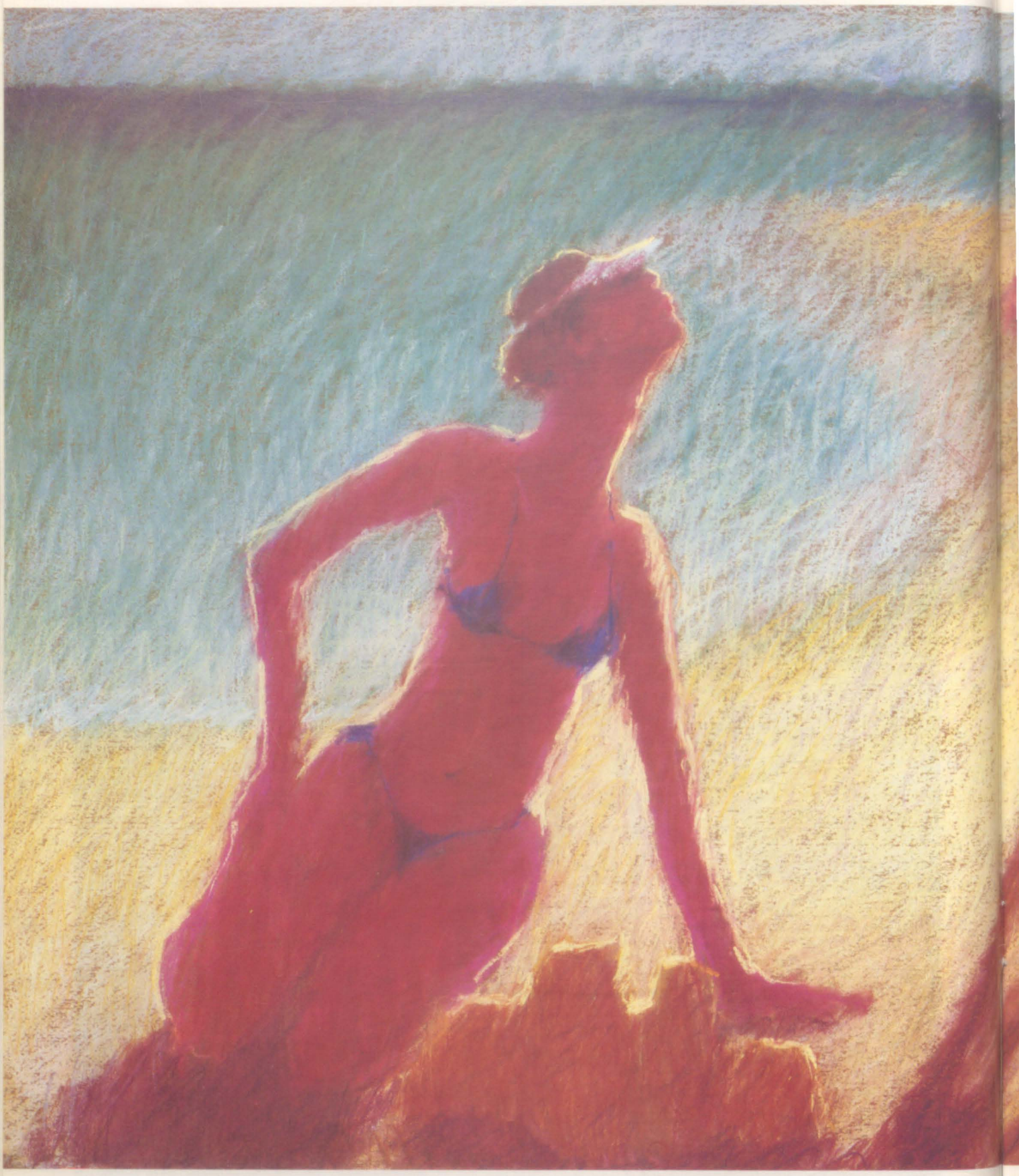
Achten Sie jedoch darauf, daß Ihr Bild nicht zu statisch wirkt. Carole Katchen vermeidet das bei ihrem Pastell „Rose", indem Sie den Kopf der Frau nicht direkt auf der Mittelachse des Bildes wiedergibt. Dadurch entsteht eine Betonung der

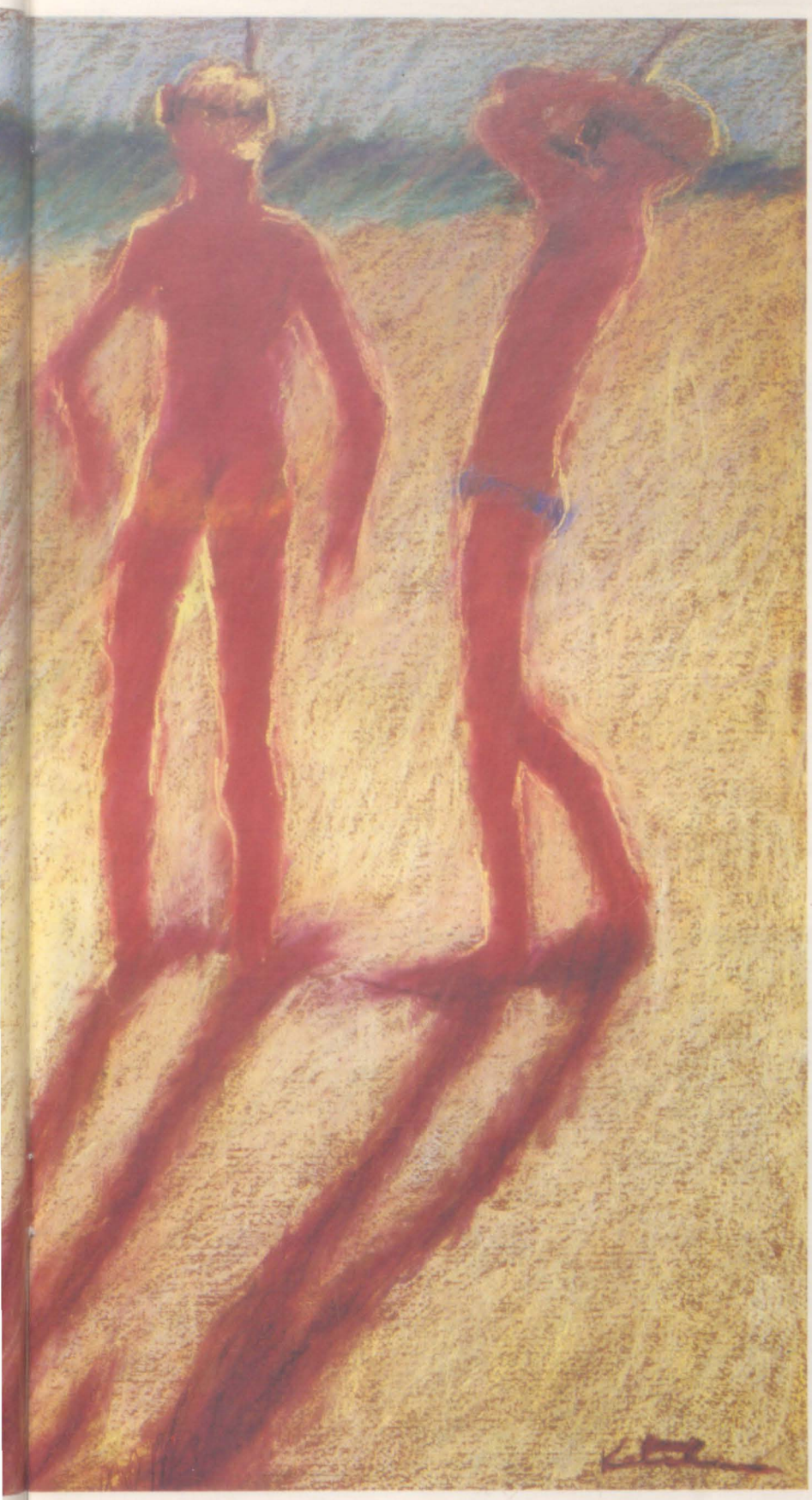
Tip

HILFREICHE FORMEN

Der äußere Formzusammenhang einer Figur läßt sich in geometrischen Formen erfassen. Beispielsweise bildet der Oberkörper einer sitzenden Gestalt die Form eines Dreiecks, wie man in dem Bild „Rose" gut erkennt. Auch stehende Personen lassen sich zur Orientierung in einfache graphische Formen zerlegen. Wenn Sie Menschen aus der Vorstellung in einer Bewegungshaltung wiedergeben wollen, kann eine Holzpuppe mit verstellbaren Gliedern sehr hilfreiche Anhaltspunkte bieten.

„Rose" von Carole Katchen, Pastell, 48 cm x 64 cm.





linken Bildhälfte, die sie mit dem weiter nach rechts gezogenen Armansatz wieder ausgleicht. Generell läßt sich feststellen, daß eine durch vielfache Gewichtungen ausbalancierte Komposition immer interessanter wirkt als ein sehr einfacher, statischer Ausgleich der Bildgewichtungen.

Blickführung

Wenn Sie Ihre Komposition über die erwähnten Gestaltungsebenen hinaus auf subtile Art verfeinern wollen, so läßt sich das durch eine bewußte Lenkung des Blicks innerhalb des Bildes erzielen.

Auch wenn beispielsweise die Augen der Person in einem Gemälde sehr ausdrucksvoll sind, verliert der Betrachter schnell das Interesse an dem Bild, wenn ihn die anderen Bereiche nicht animieren, ganz in diese Bildwelt einzutauchen. Die Stellung der Hände, Arme und Beine einer Person oder die Neigung des Kopfes können eingesetzt werden, um den Blick zu lenken. Ein besonders starker Richtungshinweis geht von der Blickrichtung des Modells aus. In „Club Med" fällt zunächst die große, sitzende Figur auf. Dann folgt die Aufmerksamkeit fast automatisch dem richtungsweisenden Kopf der Frau zu den beiden Männern, deren Blickrichtung auf der Horizontlinie in die linke Bildhälfte verweist.

Rhythmus

Menschen sind fast ständig in Bewegung und sollten für eine lebendige Darstellung auch am besten in einer Haltung wiedergegeben werden, die dem natürlichen Rhythmus der Bewegung entspricht. Rhythmus kann auf zweierlei Weise in eine Figurendarstellung gebracht werden: Sie können ein einfaches Bildelement wiederholen, oder Sie lassen zwei Elemente sich gegenseitig ergänzen. In „Fensterlicht" nimmt Carole Katchen die nach oben geöffneten Bogen der beiden Arme in dem geschwungenen Bein wieder auf und ergänzt die schwungvollen Bögen durch das s-förmige Standbein. Hierdurch entsteht der Eindruck einer harmonischen, rhythmischen Tanzbewegung. Sollten Sie auf ähnliche Weise verfahren, achten Sie beim Skizzieren Ihres Modells zum Beispiel darauf, daß sich geschwungene Konturlinien wiederholen und durch fließende, gegenläufige Linien ergänzt werden.

„Club Med", Carole Katchen, Pastell, 70 cm x 99 cm. Die Figuren sind so arrangiert, daß der Blick des Betrachters geleitet wird und nacheinander die wichtigsten Bildelemente erfaßt.

Sturm an der Küste

Der Aquarellmaler Claude Croney begab sich „vor Ort", um ein Unwetter am Meer unmittelbar zu erleben und sofort auf Papier bannen zu können.

In unserer Übung demonstriert Claude Croney, wie stürmisches Wetter am Meer in einer zügigen Aquarellarbeit überzeugend dargestellt werden kann. Dem Thema seines Bildes angemessen, richtet der Künstler sein Augenmerk vor allem auf das dramatische Geschehen am Himmel, ohne jedoch dabei die Landschaft und das Meer zu vernachlässigen.

1

1. Der Himmel

Der Himmel ist bei dieser Komposition das dominierende Element. Setzen Sie deshalb die Horizontlinie ins untere Drittel des Bildes. Nun können Sie mit leichten Bleistiftstrichen die Formen von Wolken, Küste und Felsen im Vordergrund umreißen. Beim Malen sollten Sie sich zunächst nur auf den Himmel konzentrieren. Mit einem Rundpinsel Nr. 10 tragen Sie eine Mischung aus Kobaltblau, Siena gebrannt und Lichter Ocker gebrannt gleichmäßig auf das angefeuchtete Papier auf. Der Farbton sollte sehr blaß ausfallen, da noch weitere dunkle Farbaufträge folgen. Den unteren Bereich des Himmels können Sie mit einigen kobaltblauen Pinselstrichen beleben. Verwenden Sie jedoch nicht zuviel Wasser – beim Malen vor Ort, zumal bei widrigen Witterungsverhältnissen, wollen Sie schließlich nicht „ewig" warten, bis die Farbe endlich getrocknet ist!

2

2. Zweiter Farbauftrag

Nachdem diese Partien getrocknet sind, legt Croney mit denselben Farben einen zweiten Farbauftrag an; diesmal jedoch mit locker geführten Pinselstrichen, um den Eindruck sich auftürmender Wolken zu erzeugen. Dann erhöht er die Mischung um etwas mehr Kobaltblau und

3

trägt die Farbe naß-in-naß auf. Achten Sie dabei auf eine schwungvolle Pinselführung, damit die rasch vorbeiziehenden Sturmwolken gut zum Ausdruck kommen. Sparen Sie im oberen Teil des Himmels eine größere Partie und am Horizont einige helle Partien aus, und lassen Sie das Bild vollkommen trocknen.

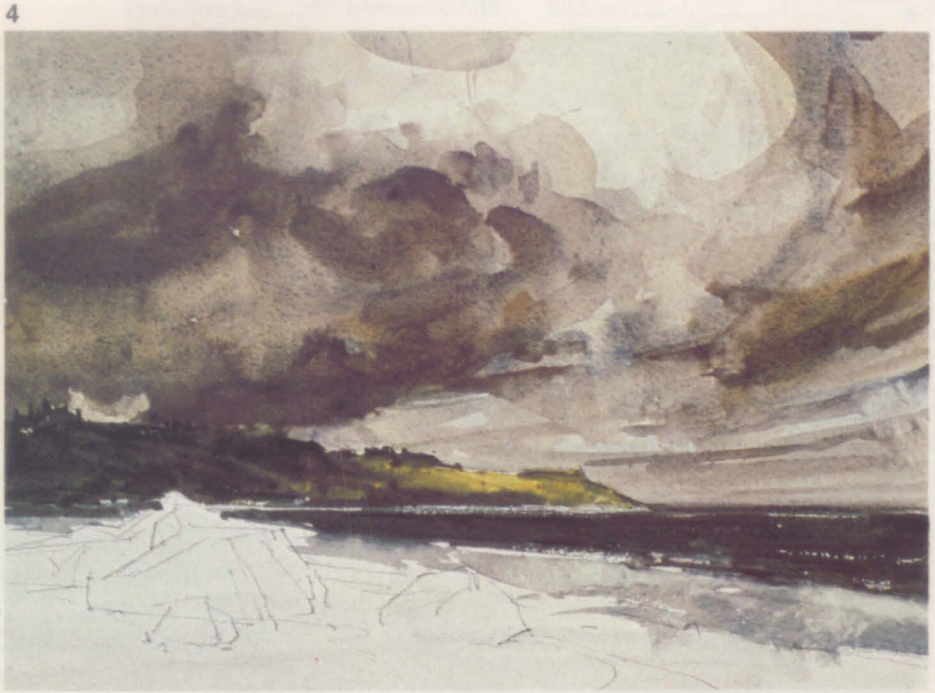
3. Der Sturm

Bei der Modellierung der dunklen Wolken sollte der Eindruck von Bewegung noch verstärkt werden; sogar die Windrichtung können Sie deutlich machen. Der Künstler bereitet mit Siena gebrannt und Ultramarin eine dunkle Mischung vor, die er zügig mit unregelmäßigen Pinselstrichen aufträgt. Für die oberen beleuchteten Wolkenbereiche verdünnt Croney die Farbe mit Wasser, damit sie heller als die unteren Bereiche erscheinen. Einige Pinselstriche läßt er ineinander verlaufen, so daß auch weiche Konturen entstehen. Etwas Farbe wird nach unten geführt und bedeckt dadurch teilweise die links ins Bild ragende Landzunge.

4. Landzunge und Meer

Nachdem die Farben für den Himmel aufgetragen sind, können Sie daran gehen, die hügelige Küste und das Meer wiederzugeben. Konzentrieren Sie sich vorerst nur auf den Landstrich in der Ferne, den Sie mit Chromgelb hell, Ultramarin und etwas Siena gebrannt anlegen. Die Partien des Himmels müssen jedoch zuvor vollständig getrocknet sein, da sie sich von den Konturen der Landzunge hart absetzen sollen. Über den vorderen Teil der Landzunge sind die Sturmwolken bereits hinweggezogen – halten Sie diese hellere, sonnenbeschienene Partie in einem gelbleuchtenden Mischton. Das Meer malt Croney mit einer dunklen Mischung aus Indigo und etwas Siena gebrannt. In den Bereichen, wo das Licht in hellen Streifen auf dem Wasser reflektiert wird, streift der Künstler die Farbe zunächst mit trockenem Pinsel nur leicht über das Papier, so daß der weiße Malgrund noch hindurchschimmert. Im Vordergrund sollten Sie das Meer mit einer stark verdünnten Mischung anlegen, damit in Strandnähe der Eindruck seichten Wassers entsteht und das Bild räumliche Tiefe erhält.

4



5. Der Strand

Den vorderen Bildbereich können Sie mit lockeren Pinselstrichen und Umbra gebrannt sowie etwas Indigo einfügen, wobei die großen Felsblöcke und einige beleuchtete Partien ausgespart bleiben. Variieren Sie den Farbton, damit der Strand möglichst realistisch wirkt. Um einen fließenden Übergang vom Land zum Wasser zu schaffen, empfiehlt es sich, einige Pinselstriche dieser Mischung entlang der Wasserkante zu setzen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt rauhen Aquarellkarton mittlerer Körnung, ca. 50 cm x 35 cm
- einen Bleistift
- einen runden Haarpinsel Nr. 10 oder einen großen Japanpinsel
- eine Palette mit acht Farben: Kobaltblau, Siena gebrannt, Lichter Ocker gebrannt, Ultramarinblau, Chromgelb hell, Indigo, Umbra gebrannt und Krapplack dunkel.

5

6

6. Felsen und Steine

Bevor die Farben für den Strand vollkommen getrocknet sind, fügt Croney mit Umbra gebrannt und etwas Kobaltblau die Felsblöcke im Vordergrund ein. Dort, wo das Papier noch feucht ist, verlaufen die Pigmente zart, und es entstehen weiche Konturen; auf bereits getrockneten Partien setzen sich die Konturen hart ab. Neben den Felsen deuten vereinzelte Tupfer derselben Mischung kleinere Steine an.

7

7. Abschließende Feinheiten

Zum Abschluß erhalten die Felsen am Strand mit wenigen gezielten Pinselstrichen den letzten Schliff: Claude Croney fügt der Mischung, die er für die Felsbrocken verwendet hat, etwas Krapplack dunkel hinzu und deutet damit dunkle Risse und Spalten im Gestein an.

Bei der Detail-Ausarbeitung ist es wichtig, den Blick für das Wesentliche der Komposition zu bewahren. Claude Croney lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters zur Bildmitte, indem er noch am Strand einige Pinselstriche mit Umbra gebrannt und Ultramarin in einem Bogen vom unteren rechten Bildrand zum Wasser hin verlaufen läßt. Mit diesem Kunstgriff kommt zudem die sanft geschwungene Form des angespülten Sandes besser zur Geltung.

Um der Oberfläche mehr Textur zu verleihen, fügt der Künstler mit dunklen Tupfen noch zusätzlich einige kleine Steine ins Bild ein.

Gerade dann, wenn Sie Ihr Aquarell wie Claude Croney sehr zügig unter freiem Himmel angefertigt haben, ist die Versuchung möglicherweise groß, zu Hause – in aller Ruhe – noch einige Veränderungen am Bild vorzunehmen.

Croney hat jedoch eine besondere Vorliebe für solche „Momentaufnahmen" in Aquarell. Nachdem er den „Sturm an der Küste" an Ort und Stelle skizziert und gemalt hat, nimmt er keine Veränderungen mehr vor. Seine Absicht war es, die Stimmung eines bestimmten Tages am Meer einzufangen.

Gekonnter Schluß

Bevor Sie also anfangen, Schwachstellen in Ihrem „stürmischen" Bild zu korrigieren, sollten Sie bedenken, daß gerade die rasche Arbeitsweise vor Ort den besonderen Reiz eines Gemäldes ausmachen kann. Nachträgliche Veränderungen, etwa der Farbtöne von Himmel und Meer, können dazu führen, daß Ihr Aquarell an Spontaneität verliert und unnatürlich wirkt. Nicht nur das zügige Malen ist eine Kunst, auch der rechtzeitige Abschluß des Gemäldes will gelernt sein.

„MEISTER VOR ORT"

Der große englische Impressionist William Turner malte eine ganze Reihe von Aquarellen unter freiem Himmel. Sie dienten ihm als Vorstudien für seine berühmten Sturmbilder, wie etwa „Landungssteg in Calais" oder „Schneesturm: Dampfboot vor einer Hafeneinfahrt". Turner war der festen Überzeugung, daß nur derjenige einen Sturm überzeugend im Bild wiedergeben könnte, der die ungebändigten Naturgewalten am eigenen Leib gespürt hatte.

Sie können diesem bedeutenden Vorbild nacheifern, sollten aber dennoch einen Unterstand suchen, der Sie beim Malen vor Regen schützt. Ansonsten wäre es gut möglich, daß Ihr Aquarell nur noch als eigentümliche Variante der Naß-in-naß-Technik zu gebrauchen ist.

Paul Jenkins

Der Amerikaner Paul Jenkins erzielt die ungewöhnlichsten Farbvariationen, indem er Aquarellfarben über das Papier fließen läßt, ohne sie mit dem Pinsel zu verarbeiten.

„Ich nutze bei meinen Werken die natürliche Konsistenz von Aquarellfarben und erziele damit die verschiedensten Effekte; die Farbe selbst übernimmt die entscheidende Rolle bei der Bildgestaltung", erklärte Paul Jenkins, als wir ihn in seinem Atelier besuchten und die beiden abgebildeten Farbkompositionen bewunderten.

Fließende Farben

„Viele meiner Bilder entstehen in konventionellem Malstil, doch von Zeit zu Zeit verspüre ich den Wunsch, die Tradition hinter mir zu lassen und den freien Umgang mit Farbe zu genießen. Fließende und leuchtende Aquarelltöne, wie ich sie auch für meine „Phenomena"-Arbeiten verwendet habe, faszinieren mich dabei besonders.

Als Malgrund verwende ich ein großformatiges und saugfähiges Papier, das ich mit klarem Wasser anfeuchte. Ich wähle besonders kräftige Farben wie Chromoxidgrün feurig, Magenta, Kadmiumorange und Ultramarinblau; diese trage ich nacheinander mit einem großen, weichen Pinsel in einem breiten, großzügigen Strich schwungvoll auf.

Der besondere Kunstgriff folgt jetzt: Ich halte das Blatt schräg zur Seite und lasse die satt aufgetragene Farbe verlaufen. Eine Farbe nach der anderen fließt so in verschiedenen Richtungen über das Papier, je nachdem wie stark ich den Malgrund anwinkele. Weil die Farbpigmente nicht mit dem Pinsel auf dem Untergrund verteilt werden, wirken sie wunderbar klar und leuchtend.

Farbströme

Besonders dramatisch anmutende Farbvariationen entstehen, wenn zwei Farbströme auf dem Blatt zusammentreffen. In diesem Fall zeigt es sich, wie wichtig eine breite Strichführung beim Auftragen der

„Phenomena Upper Nile" von Paul Jenkins, Aquarell, 76 cm x 106 cm.

Beide Gemälde m. frdl. Gen. Gimpel & Weitzenhoffer Ltd., New York

Farbe ist; sind die Pinselstriche nicht breit genug, entsteht lediglich ein schmutziger Farbbrei. An einigen Stellen lasse ich das weiße Papier frei stehen, damit sich die Farben wirkungsvoll dagegen absetzen.

Wenn man beginnt, auf diese Weise zu arbeiten, besteht das Hauptproblem darin, die fließenden Farbbänder kontrolliert über den Malgrund verlaufen zu lassen. Doch schon nach kurzer Zeit hat man meist den Bogen raus, und im Nu entstehen freie, expressive Bilder von einer Farbintensität, die beim herkömmlichen Malprozeß selten entsteht, denn meist neigt man zu gedeckteren Farbtönen.

„Phenomena Buck Island Near", Paul Jenkins, Aquarell, 84 cm x 79 cm.

Ich habe bemerkt, daß dieses Verfahren zudem eine gute Übung für spontanes Arbeiten ist, und das spiegelt sich auch in meinen Bildern wider, die auf herkömmliche Weise mit Pinsel und Farbe entstehen."

Atmosphäre schaffen

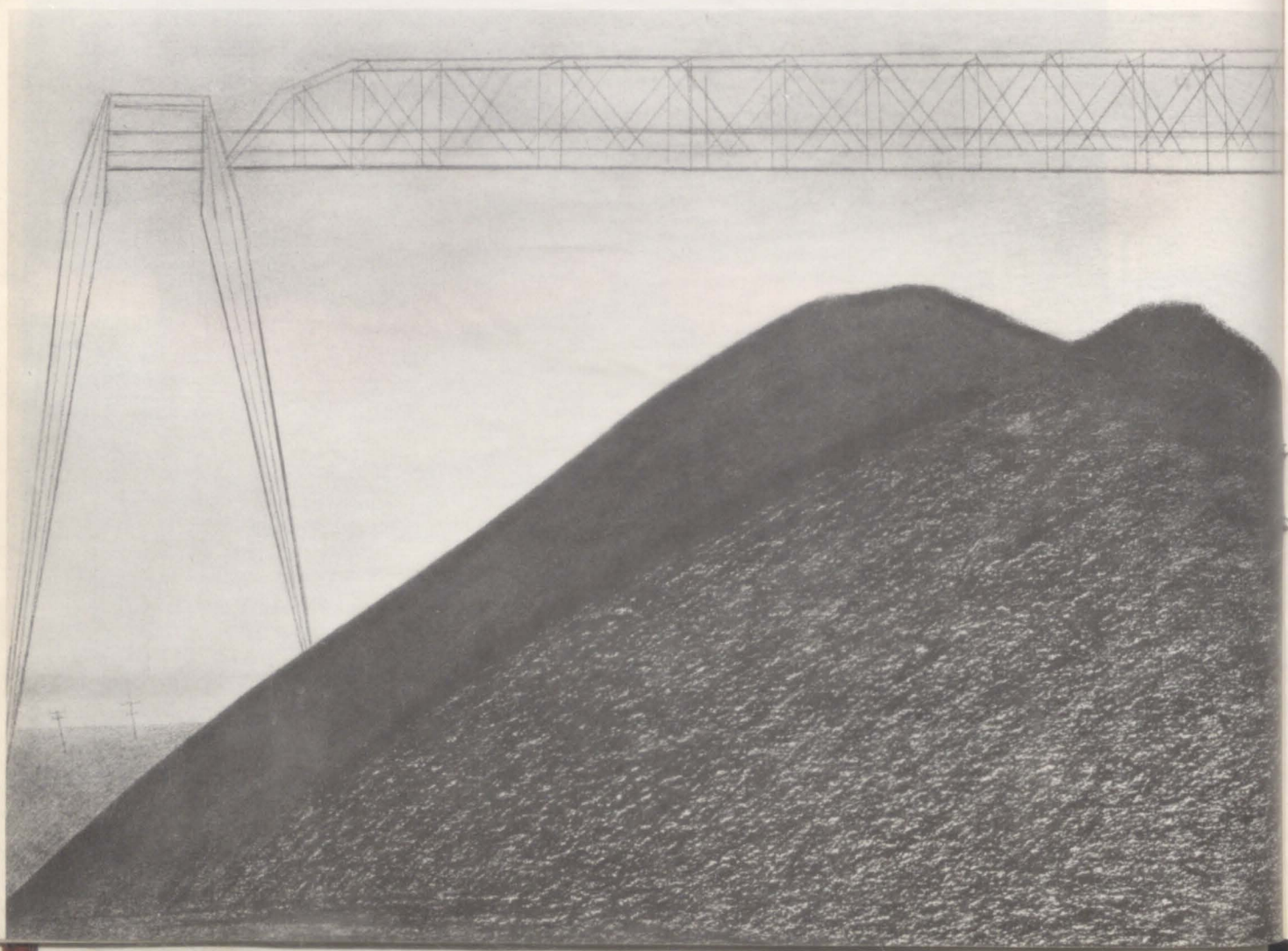
Auch eine realistische Darstellung kann flach und nichtssagend wirken, wenn es ihr an Atmosphäre mangelt. Schaffen Sie Stimmung mit Licht und Schatten.

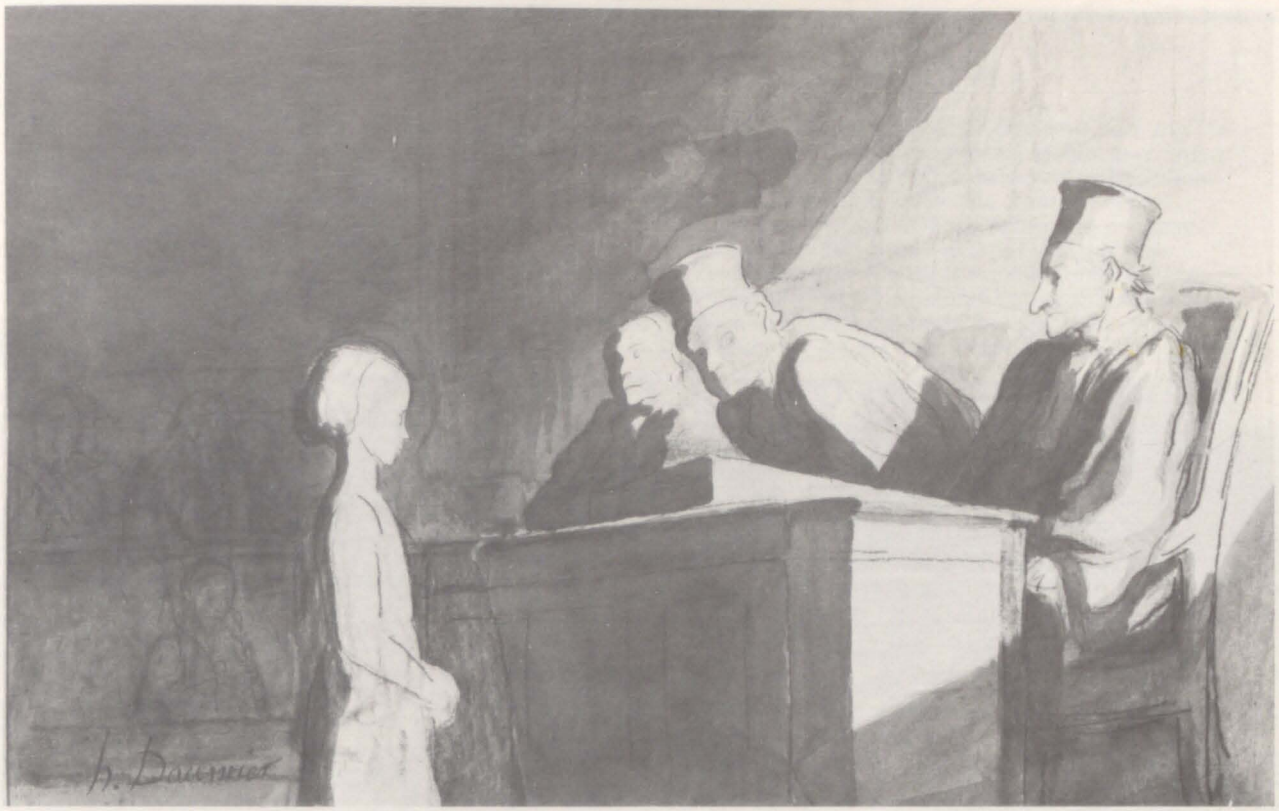
„Die Realisierung einer Bildidee läßt sich mit einem Ball vergleichen, den man gegen eine Wand wirft. Er wird mit weniger Kraft von der Wand abprallen, als Sie beim Werfen aufgewendet haben." So bildhaft beschreibt der amerikanische Künstler Norman Rockwell ein Dilemma des Malers und Zeichners: Von der ursprünglichen Emotion, die man einem Motiv gegenüber empfindet und die man im Bild wiedergeben und anderen Menschen vermitteln will, geht meistens eine ganze Menge während der künstlerischen Arbeit verloren; nie läßt sie sich ganz in das fertige Bild hinüberretten. Um so wichtiger ist es, sich während des schöpferischen Prozesses bewußt und sorgfältig auf die Bildaussage zu konzentrieren, sich immer wieder zu fragen, was man mit seinem Bild vermitteln und ausdrücken will. Wenn man sich die eigene Empfindung beim Betrachten eines Motivs immer wieder vor Augen führt, kann man alle Ausdrucksmittel, die einem zur Verfügung stehen, wie in einem Brennglas auf diese Aussage konzentrieren, um auf dem Papier eine Atmosphäre mit genau der Emotion zu schaffen, die man empfindet und die man beim Betrachter hervorrufen will.

Konsequente Auswahl

Wenn es einem Bild oder einer Zeichnung nicht gelingt, etwas auszudrücken, wenn sie flach und leblos bleibt, liegt das in den allermeisten Fällen daran, daß die bildwesentlichen Elemente in einer Flut von Details ertrinken. Sie sollten, sobald Sie eine klare Vorstellung von der Atmosphäre haben, die Sie wiedergeben wollen, eine konsequente Auswahl derjenigen Elemente des Motivs treffen, die diese Stimmung unterstützen und zu ihr passen. Nehmen Sie sich die Freiheit, alles andere einfach wegzulassen. Wollen Sie beispielsweise eine Atmosphäre von Verlassenheit und Bedrohung wiedergeben, würde eine Gruppe fröhlich spielender Kinder dabei nur stören. Geht es Ihnen andererseits darum, die heitere Atmosphäre eines sonnigen Parks zu schildern, können Sie diese Gruppe getrost hinzuerfinden, um Ihre Aussage zu unterstützen. Es ist nicht wichtig, alles zu zeichnen, was Sie sehen, nur weil es sich zufällig gera-

„Kohlenhalde" von Joseph Stella, Zeichenkohle, 51 cm x 66 cm.





Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

„Anhörung eines Mädchens" von Honoré Daumier, ca. 1878, Bleistift, Tusche und Gouache, 21 cm x 34 cm.

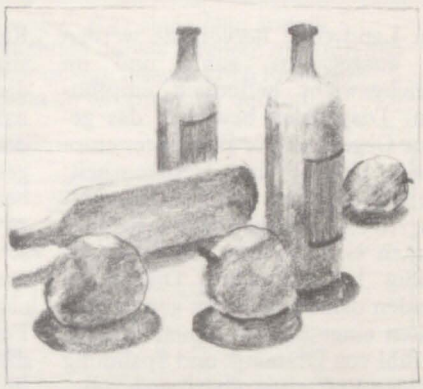
de in dem gewählten Bildausschnitt befindet – nutzen Sie die Freiheit, die den Künstler vom Fotografen unterscheidet, und wählen Sie aus. Genau das hat auch der amerikanische Künstler Joseph Stella getan, als er seine eindrucksvolle Zeichnung einer trostlosen Industrielandschaft schuf. Aus dem, was er sah, wählte er schließlich nur zwei Bildelemente aus: die Kohlenhalde und den stilisiert dargestellten Kran. Durch diese konsequente Reduktion, die fast zwangsläufig zu einer strengen, geometrischen, geradezu spartanischen Komposition führt, weckt das Blatt in uns den Eindruck einer brutal zerstörten, menschenleeren Industrielandschaft.

Planvolle Komposition

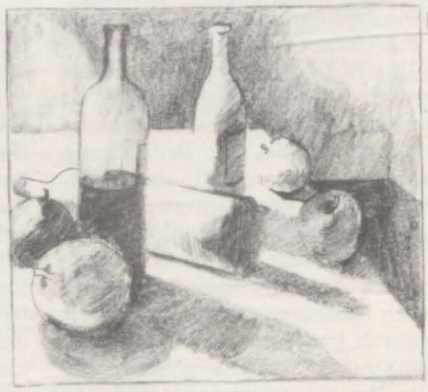
Wenn Sie Ihrer Zeichnung eine bestimmte Stimmung geben oder eine bestimmte Atmosphäre festhalten wollen, ist eine planvolle, gezielt eingesetzte Komposition ganz besonders wichtig. Horizontale Formen rufen unbewußt den Eindruck

SCHATTENSPIELE

An einem Stilleben läßt sich die Wirkung von Schatten demonstrieren. Eine Ansammlung unbelebter Dinge besitzt aus sich selbst heraus keinerlei Atmosphäre. Sie wird erst durch den gezielten Eingriff des Künstlers lebendig. Arrangieren Sie einmal ein Stilleben, und probieren Sie die Wirkung von Schatten aus, indem Sie eine starke Lichtquelle aus verschiedenen Richtungen auf die Gegenstände richten. Zwei Beispiele zeigen die Wirkung des Lichts.



A

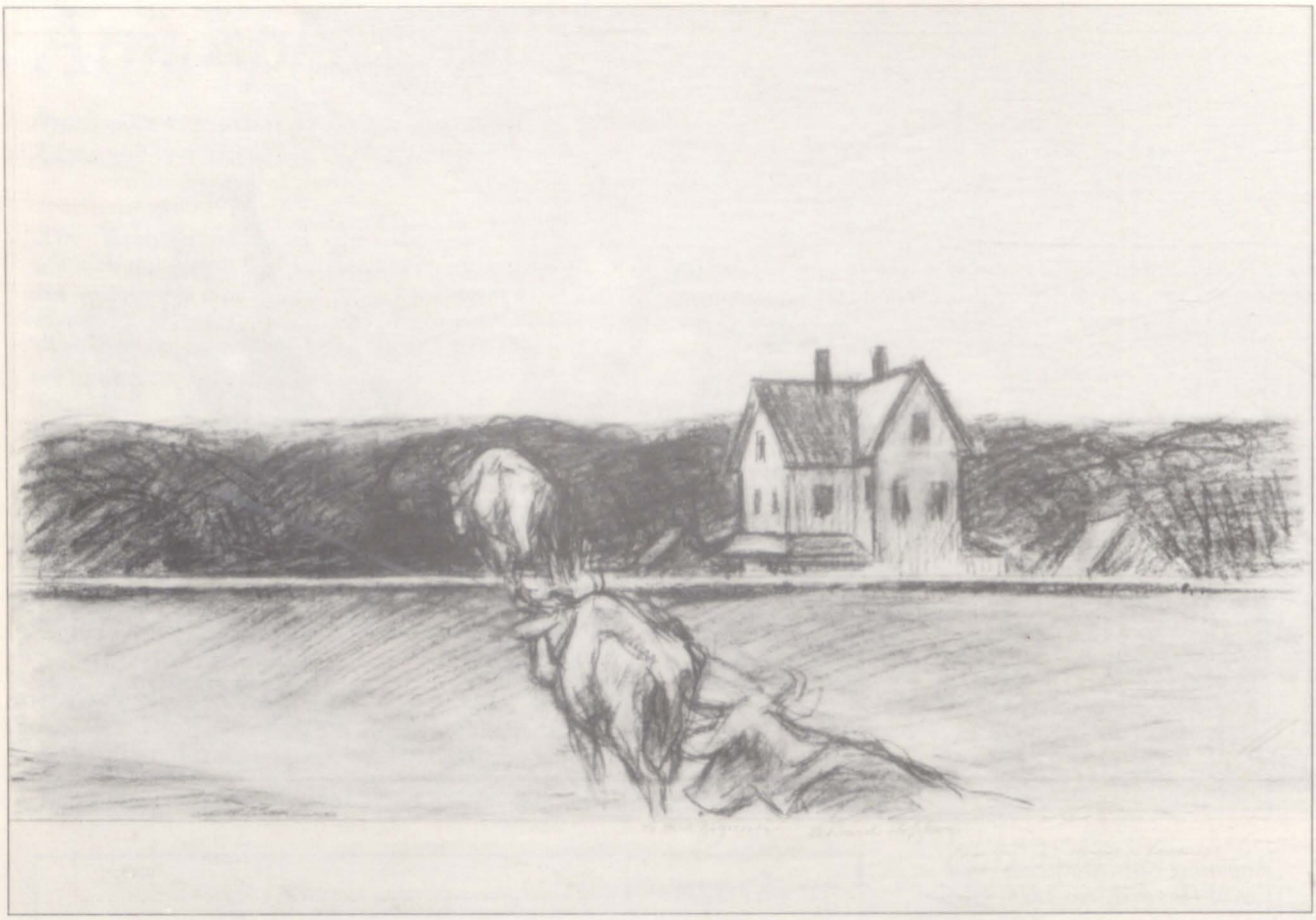


B

A Hier werden die Gegenstände des Stillebens von oben beleuchtet. Dadurch entstehen kaum ausgeprägte Schattenformen; das Arrangement wirkt in diesem Licht zu statisch; es entsteht keinerlei Spannung, die Komposition fällt auseinander.

B Dieses Bild hat durch die dramatischen, langen Schatten, die durch eine tief gesetzte Lichtquelle entstehen, Spannung und Atmosphäre.

Laurence Wood



Philadelphia Museum of Art, Thomas Skelton Harrison Fund. Photo: A. J. Wyatt

„Amerikanische Landschaft", von Edward Hopper, Zeichenkohle.

von Landschaft hervor, sie werden als ausgewogen, ruhig und im Gleichgewicht befindlich empfunden. Diagonalen bewirken das genaue Gegenteil: der Betrachter empfindet Unruhe und Gespanntheit; die schräge Linie erscheint instabil, stürzend, unausgewogen wie der Balken einer Waage, die ungleichmäßig belastet wird. Diagonalen werden daher besonders gern in Arbeiten eingesetzt, in denen sich ein Gefühl von Dramatik und Spannung auf den Betrachter übertragen soll.

Die Zeichnungen von Joseph Stella und Honoré Daumier werden beide durch diagonale Kompositionen geprägt. In Stellas Zeichnung ist es vor allem der steil abfallende Hang der Kohlenhalde, der Bedrückung und Unruhe hervorruft; seine Diagonale wird im Gitterwerk des Krans mehrfach wiederholt.

Daumier stellt eine Gerichtsszene dar, ein bedrückendes Schauspiel, dessen Spannung und Trostlosigkeit er durch konsequenten Einsatz der Komposition beinahe plakativ betont: Ein minderjähriges Mädchen steht alleine und ängstlich vor der Richterbank und wird von den Justizpersonen befragt. Die Theatralik dieser Szene wird durch den diagonalen Lichteinfall, der das Bild geradezu in zwei Teile trennt, bewußt gesteigert; die Form des sich vorbeugenden Richters bildet eine zweite Diagonale, die die erste schneidet und noch mehr Dramatik erzeugt. Gleichzeitig „riegelt" sie die erste Diagonale gegen die gerade Form des Mädchens ab und gibt so meisterhaft einen Eindruck von Gegensätzlichkeit und Aggressivität wieder. Zusammen gesehen bilden die beiden Diagonalen einen Pfeil, der das Mädchen zu bedrohen scheint.

Ruhige Bewegung

Ganz anders wirkt Edward Hoppers Zeichnung auf uns: Wenige, horizontale Linien dominieren und geben dem Bild Ruhe. Wäre nicht die rhythmisch ins Bild hineinstrebende Form der heimkehrenden Kühe, würde es statisch und langweilig auf uns wirken. Und obwohl die Tiere eine Diagonale bilden, geben sie dem Bild keine Unruhe und keine Spannung, sondern nur das Gefühl ruhiger Bewegung. Die horizontalen Grundlinien sind in ihrer Wirkung so stark, daß sie die Atmosphäre des Blattes dominieren.

Auch die Wirkung geschickt eingesetzten Lichtes als „Stimmungsmacher" sollte nicht unterschätzt werden. Daumiers düsteres Blatt ist ein hervorragendes Beispiel für eine dramatische, fast theatralische Lichtregie: Einsam und verwundbar steht die helle Gestalt des Mädchens isoliert im Dunkel; die Figuren der Richter wirken durch die scharf akzentuierten Schatten noch bedrohlicher. Auch Frank Stella arbeitet mit dem Mittel der scharfen, harten Kontraste, um Spannung und Unruhe zu erzeugen. Unvermittelt steht die tiefschwarze Halde gegen den gleichförmig hellgrauen Himmel.

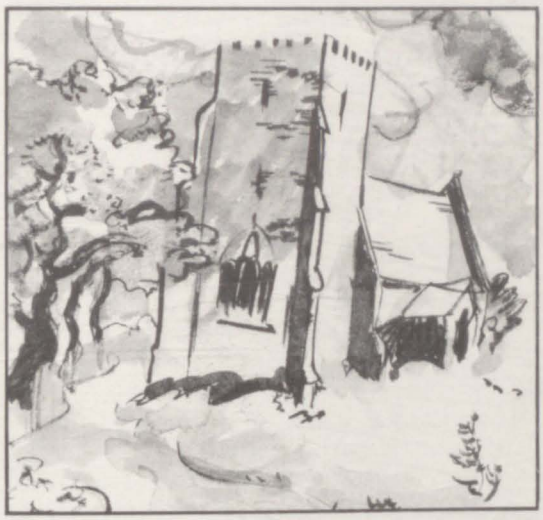
In Hoppers Zeichnung hingegen finden sich kaum Kontraste. Gleichmäßig fällt mildes Licht auf die Landschaft und erzeugt ein Gefühl von Weichheit, Ruhe und ländlichem Frieden.

Übung: Stimmungswechsel

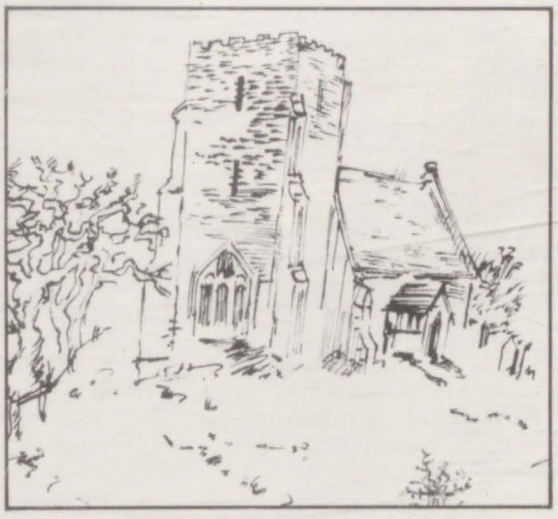
Für diese Übung sollten Sie sich ein oder zwei Landschaftsmotive suchen, die Ihnen vertraut sind. Zeichnen Sie diese Landschaften, und versuchen Sie dabei, durch bewußt eingesetzte Lichtführungen, Tonwertkontraste und Zeichentechniken in jeder Skizze eine andere, leicht wiederzuerkennende Stimmung einzufangen: das Grau eines Wintertages, strahlendes Sonnenlicht oder den fahlen Himmel kurz vor einem Gewitter. Perspektive und Komposition Ihres Motivs bleiben dabei immer gleich – nur Licht, Schatten und Strichführung ändern sich. Versuchen Sie sich daran zu erinnern, wie eine Landschaft unter bestimmten Bedingungen aussieht, und finden Sie dann heraus, mit welchen Mitteln man diese Stimmung am besten wiedergibt. Probieren Sie dafür verschiedene Zeichenmedien wie HB-Bleistifte, Kohle, Tusche, Pinsel und Feder auf glattem Papier aus. Ausschlaggebend ist nicht die Detailtreue, sondern die Stimmung, die Sie ausdrücken wollen.

Das weiche, gleichmäßige Licht des Frühsommers hüllt diese Landschaft ein; eine Stimmung, die gut durch zarte Grauschraffuren mit dem Bleistift wiedergegeben wird.

Die gleiche Szene – aber eine völlig andere Stimmung. Wuchtige dunkle Flächen, mit kräftigen Kohlestrichen angelegt, lassen durch ihre Hell-Dunkel-Kontraste an ein Unwetter denken.



Lichtstimmung im Frühherbst. Schwungvolle Pinselstriche, spontan erscheinende Verwaschungen und eine spannungsreiche Hell-Dunkel-Verteilung geben die sich schnell verändernden Lichtverhältnisse der ersten Herbststürme wieder.



Im Gegensatz dazu fehlen auf dieser Zeichnung sämtliche Zwischentöne. Die Szene wurde fast spartanisch mit dünnen Tuschfederstrichen gezeichnet. So wirkt die gleiche Landschaft auf uns winterlich leer, trostlos und kalt.

Zeichnungen von Laurence Wood

Hoch hinaus

Ragende Gipfel, sanfte Hügel und schroffe Schlünde gehören zum Standardrepertoire der Landschaftsmalerei. Ihre mächtigen Formen geben der Landschaft Dramatik und Weite.

Ein Problem beim Malen von Bergen ist es, die dreidimensionale Solidität dieser Landschaftsformen überzeugend wiederzugeben. Man kann sich diese Aufgabe leichter machen, indem man sein Motiv auf einfache Grundformen reduziert. Selbst ein noch so zerklüfteter Gipfel besteht letztendlich aus einer Kombination von Quadern, Kegeln und Pyramiden. Beginnen Sie mit einer einfachen Umrißskizze, die diese Formen in ihrem Zusammenwirken erfaßt.

Felsen und Berge zu malen ist eine gute Gelegenheit, die Wirkung verschiedener Pinsel und Malweisen auszuprobieren. Rauhe, quaderförmige Strukturen lassen sich gut mit kurzen, flachen Pinselstrichen in dicker Farbe wiedergeben, während glatte, runde Felsen sanfte, schwingende Striche verdünnter Farbe erfordern. Schroffen, zerklüfteten Fels malt man mit klar abgesetzten, energischen Pinselstrichen sehr pastoser Farbe. Wenn der Fels eine Lagenstruktur verschiedener Gesteinsarten aufweist, wechselt man dicke und verdünnte Farbe miteinander ab und malt abwechselnd mit groben und glatten Pinselstrichen.

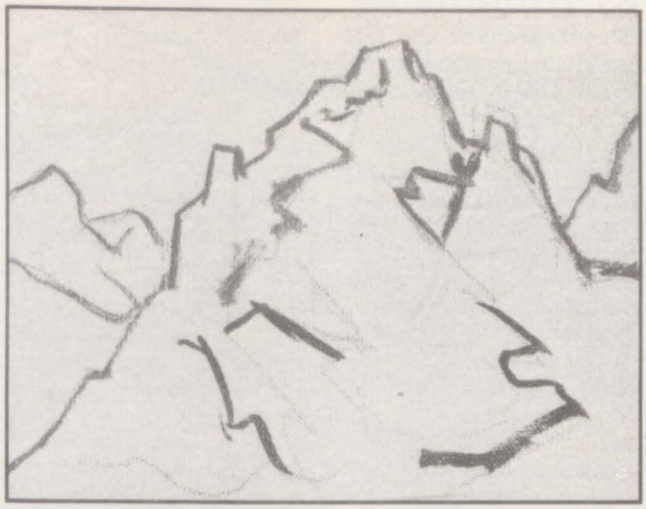
Die meisten Berglandschaften liegen farblich in einem Bereich warmer und kühler Neutraltöne von Braun bis Grau. Durch Beimischen von Ultramarin (kühl), Gebrannte Siena (warm) und Weiß in verschiedenen Verhältnissen erhält man ein breites Spektrum der verschiedensten Grautöne.

Siena natur oder Lichter Ocker gibt den Tönen mehr erdige Wärme. Ein Hauch von Englischrot dunkel oder Kadmiumrot hell bringt ein kräftiges, erodiert wirkendes Braun hervor.

„Schattige Berge bei Banff", von Paul Strisik, Öl auf Leinwand, 76 cm x 102 cm. Die scharf voneinander abgesetzten, kräftig definierten Licht- und Schattenflächen geben die scharfen Kanten der Felsen deutlich wieder.

Tonwerte schroffer Gipfel

1. Legen Sie zunächst die Komposition grob mit einigen schnellen Kohlestrichen fest. Dann malen Sie so präzise wie möglich die Umrisse der Gipfel mit einem kleinen Marderhaarpinsel und stark verdünnter Farbe. Die Ränder der größten Schattenflächen deuten Sie mit gebrochenen, gröberen Linien an. Weitere kleinere Schattenflächen in den helleren Bildbereichen werden mit großzügigen, unregelmäßigen Pinselstrichen eingesetzt.



2. Jetzt werden mit einem dunklen Tonwert die düsteren Schattenflächen auf der sonnenabgewandten Seite des Berges und im Hintergrund angelegt. Auch die hellen, sonnenbeschienenen Bereiche am Gipfel des Berges werden jetzt gemalt – in einem sehr hellen Tonwert, der in wirkungsvollem Kontrast zu den dunklen Schatten steht. Geben Sie dem fernen Himmel mit einem mittleren Tonwert etwas Farbe; sparen Sie dabei aber den Horizont aus, damit Sie die Tonwerte dieses wichtigen Bildbereichs zu einem späteren Zeitpunkt etablieren können.

3. Mit einigen senkrechten Strichen wird die Schattenseite des Berges teilweise leicht mit Weiß aufgehellt, um so vom Himmel reflektiertes Licht zu suggerieren. Mit pastoser, satter Farbe werden im Vordergrund Details hinzugefügt: die Flecken einiger Spitzlichter und ein paar dunkle Striche, die Spalten und Schründe darstellen. Dunkeln Sie den Himmel im Ganzen etwas ab, so daß die hellen Gipfel wirkungsvoll damit kontrastieren, und passen Sie die Berge am Horizont der tonalen Gesamtwirkung des Gemäldes an.

Übung: Rocky Mountains

Um die Ursprünglichkeit und Wärme dieser zerklüfteten Landschaft in den amerikanischen Bergen zum Ausdruck zu bringen, arbeitet der Künstler George Cherepov zunächst ausschließlich mit Erdfarben. Erst im letzten Stadium seines Bildes fügt er in nennenswertem Maße sorgfältig ausgewählte, kühlere Farbtöne hinzu. Einige Details im Vordergrund vollenden das stimmungsvolle Bild.

1

1. Grundformen definieren

Der Künstler legt zunächst mit stark verdünnten, rotbraunen Erdfarben und einem kleinen, runden Marderhaarpinsel die Grundkomposition des Gemäldes fest. Dafür wählt er die Farben Siena gebrannt, Englischrot und Lichter Ocker gebrannt. Geschickt variiert er Breite, Intensität und Farbton der Linien, um den Eindruck räumlicher Tiefe zu erzielen. Die kräftigsten Linien verwendet er für die Felsen im Vordergrund; zum Hintergrund werden die Linien dünner und heller.

2

2. Farbflächen

Deuten Sie jetzt die größeren Farbflächen der Berge an. Malen Sie diese Bildbereiche mit großzügigen Pinselstrichen flacher Borstenpinsel in mittleren Größen, die Sie locker führen. Cherepov verwendet warme Erdfarben in verschiedenen Mischungen, darunter ein Gelbbraun aus Lichter Ocker natur; Umbra gebrannt oder das gedämpftere Umbra natur grünlich für ein erdiges Braun und einen rotbraunen Ton, für den sich Siena gebrannt, Englischrot oder Lichter Ocker gebrannt eignen. Um diesen Erdfarben intensivere Wärme zu geben, fügt er ihnen Kadmiumrot hell bei. Wenn Sie die Farben etwas kälter anmischen wollen, geben Sie etwas Preußischblau hinzu. Da in der Ferne die Farben kühler, dunstiger wirken, nehmen Sie etwas mehr Blau und Weiß für die Formen der Felsen im Hintergrund.

3

3. Details und Akzente

In diesem letzten Stadium bringen kühlere, grünliche Farbtöne einen harmonischen Ausgleich in die Farbgestaltung. Sorgfältig ausgewählte und gestaltete Details im Vordergrund geben dem Bild schließlich eine räumliche Tiefe.

Cherepov malt zunächst den hellgelben Himmel dicht über dem Horizont mit einer Mischung aus Lichter Ocker natur und Weiß. Für den grünlichen Ton des Himmels in größerer Höhe gibt er Spuren eines kalten Blaus zu dieser Mischung. Nehmen Sie anstelle des zu kräftigen Preußischblau Ultramarin, Kobaltblau oder Cölinblau. Heben Sie dann die Felsengruppe rechts im Bildmittelgrund hervor, indem Sie warme Erdfarben mit Kadmiumgelb hell mischen und mit diesem Ton die Felsen aufhellen.

Cherepov überarbeitet dann das gesamte Bild, um ihm insgesamt eine etwas hellere, kühlere Tönung zu geben. Für diese Überarbeitung mischt er gelbe und braune Erdfarben mit Blautönen. Die so ermischten Farben geben dem Bild einen farblichen und tonalen Zusammenhang, den der Künstler mit fertigen Grüntönen nicht erzielen könnte.

Um die Tiefenwirkung des Bildes zu verstärken, malt Cherepov zum Schluß noch den Reiter und die kleinen Felsbrocken im Vordergrund ein. Er verwendet dafür kleine, flache Borstenpinsel und arbeitet sehr sorgfältig, da gerade diese sparsamen, realistischen Einzelheiten dem späteren Betrachter helfen werden, die Illusion räumlicher Tiefe und Weite zu empfinden.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Malpappe, ca. 60 cm x 80 cm
- ein Sortiment kleiner, mittlerer und großer flacher Borstenpinsel
- einen kleinen, runden Marderhaarpinsel
- eine Palette von zehn Farben: Siena gebrannt, Englischrot oder Lichter Ocker gebrannt, Preußischblau, Lichter Ocker natur, Siena natur, Umbra gebrannt oder Umbra natur grünlich, Kadmiumrot hell, Weiß und Ultramarin, Cölinblau oder Kobaltblau.

Wasservermalbare Stifte

Mit Aquarellstiften lassen sich die unterschiedlichsten Ergebnisse erzielen: scharfe Umrisse, ausgefallene Textureffekte, sanft verlaufende Striche oder – mit angefeuchtetem Pinsel vermalt – flächig verwaschene Farbpartien.

Aquarellstifte sind ein ungemein vielseitiges Zeichenmedium. Bei trockener Verarbeitung erzielt man damit das gleiche Ergebnis wie mit gewöhnlichen Buntstiften; kommen die Farbpigmente jedoch mit Wasser in Berührung, so eröffnen sich für den Künstler ganz neue Dimensionen: Mit Wasser und Pinsel vermalt, entsteht ein fließend weicher Farbauftrag, der dem eines Aquarellgemäldes verblüffend ähnelt. Weil sie zudem äußerst handlich sind, werden diese wasservermalbaren Buntstifte von professionell arbeitenden Illustratoren – insbesondere bei kleinen Bildformaten – bevorzugt eingesetzt.

Auf einem Bogen Aquarellpapier können Sie rasch die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten von Aquarellstiften erkunden:

☐ Schraffieren Sie zunächst zwei dicht nebeneinanderliegende Flächen mit blauem und rotem Aquarellstift. Die trockenen Farbpigmente werden mit einem angefeuchteten Haarpinsel auf dem Blatt angelöst und sanft ineinander vermalt. Während leicht schraffierte Striche verschwinden, bleibt die Struktur von jenen Aquarellstift-Strichen erhalten, die Sie mit stärkerem Druck aufgetragen haben.

☐ Weiche, satte Striche erzielen Sie, wenn Sie die Stiftspitze selbst in Wasser tauchen. Diese Technik eignet sich, um einzelne Linien hervorzuheben, nicht aber für flächige Farbaufträge.

☐ Eine gleichmäßig verschwommene Wirkung erzielen Sie dagegen, indem Sie eine kleine Fläche des Papiers anfeuchten und eine zarte Schraffur darüberlegen.

„Blick über die Hecke" von Ian Sidaway, 25 cm x 36 cm. Der Künstler hat dieses Bild mit Aquarellstiften angelegt. Details, wie etwa das eiserne Gitter, sind trocken, die Tonflächen dagegen naß ausgeführt. Vereinzelt hat er mit Aquarellfarben die Farbwirkung intensiviert.

1

Übung: Alpenveilchen

Der Künstler Ian Sidaway hat die vielseitig verwendbaren Aquarellstifte für sein zartes Blumenstilleben genutzt, weil sie allen Erfordernissen bei der Darstellung gerecht werden – sei es für die filigrane Modellierung der Blattformen, die feine Transparenz der Blüten oder die anmutige Form der Knospen.

1. Umrisse und Lokaltöne

Die Umrisse der Blätter und Blüten werden in den jeweiligen Lokaltönen auf Aquarellpapier angelegt: die Blätter in Saftgrün, die Blüten und Knospen in Karminrosa. Beginnen Sie die Modellierung, indem Sie die Blüten mit einer Kombination von Karminrosa und Karmin dunkel gleichmäßig schraffieren; einzelne Blattbereiche werden mit Saftgrün und Preußischblau angedeutet.

2

2. Aufbau der Komposition

Fügen Sie nun die Blütenstengel in Karmin dunkel ein, und setzen Sie mit einem schwarzen Aquarellstift vereinzelte Schatten zwischen die Stengel. Sie sollten dabei immer die Komposition als Ganzes im Auge behalten; achten Sie vor allem auf Zwischenräume und Abstände sowie die Winkel der zusammentreffenden Blatt- und Blütenstengel.

WAS SIE BRAUCHEN

- Rauhes Aquarellpapier mittlerer Körnung, 40 cm x 50 cm
- Aquarellstifte: Schwarz, Saftgrün, Preußischblau, Karminrosa, Karmin dunkel
- Haarpinsel Nr. 2, 4 und 8
- Aquarellfarben: Saftgrün, Schwarz, Englischrot dunkel.

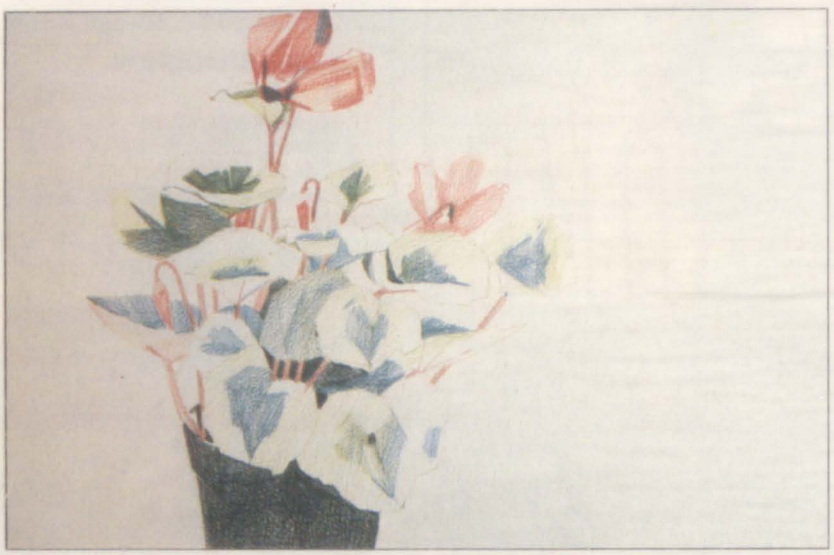
3

3. Modellierung

Schraffieren Sie die Blätter in wechselnden Richtungen. Nachdem die Blattform als Ganzes herausgearbeitet ist, werden die hellsten Partien nur ganz zart schraffiert. Für die Schatten in der Mitte und den Unterseiten der Blätter empfiehlt sich Preußischblau.

Das Stilleben gewinnt zusätzlich an Ausdruck, wenn Sie die Negativformen der Blätter und Zwischenräume mit in die Komposition einbeziehen und den Hintergrund zwischen den Stengeln als parallel und über Kreuz schraffierte Schatten gestalten.

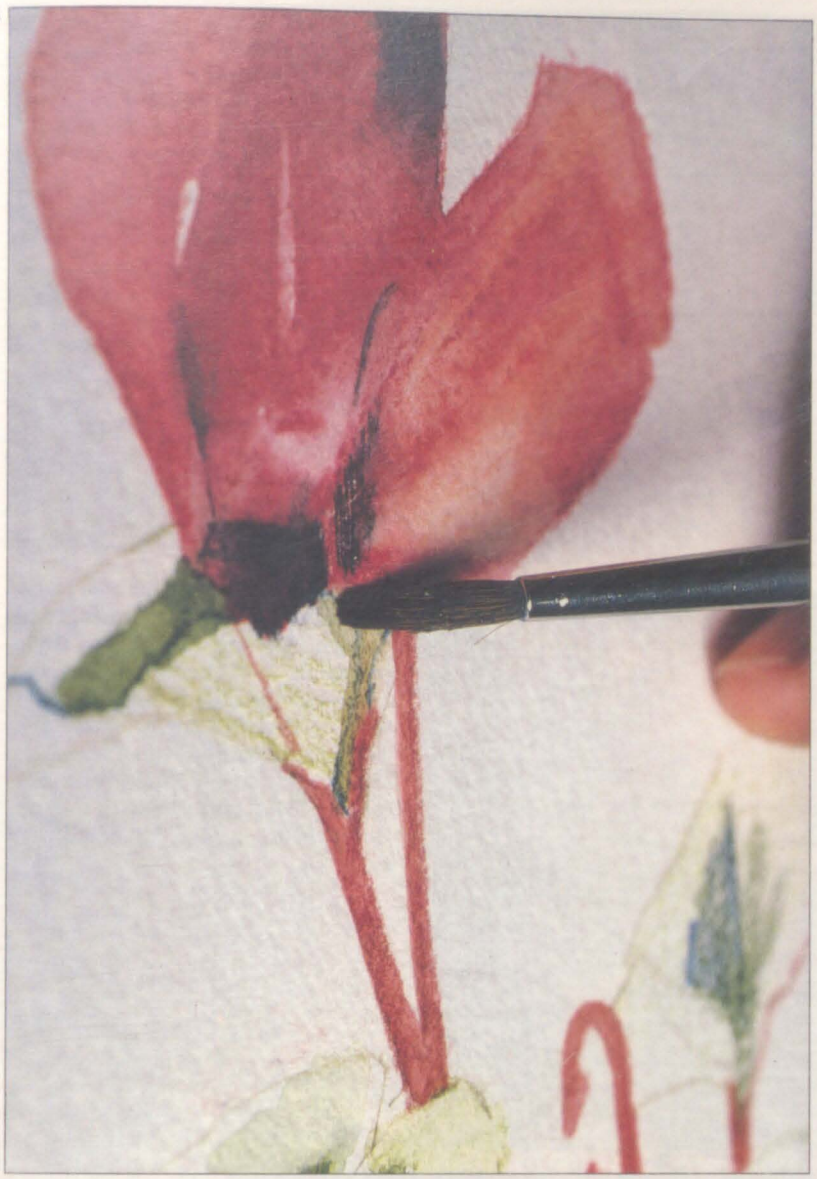
4



4. Der Blumentopf

Das Schwarz des Topfes erzielen Sie durch mehrere übereinandergelegte Parallel- und Kreuzschraffuren. Sie können auf diese Weise Farbdichte und -intensität ganz allmählich steigern. Drücken Sie mit dem Aquarellstift nicht zu fest auf; die Oberflächentextur des Zeichenpapiers könnte sonst leiden, und der Farbauftrag wirkt unnatürlich flach und glänzend.

5



5. Die Blüten vermalen

Mit einem weichen Haarpinsel Nr. 4, den Sie mit klarem Wasser anfeuchten, können Sie nun darangehen, die Farben zu vermalen. Beginnen Sie mit den leuchtend rosa Blüten. Gehen Sie äußerst behutsam vor, wenn Sie den Pinsel über die farbige Partie führen, damit die Aquarellstiftfarben nicht an Leuchtkraft verlieren. Sollte dennoch ein Farbton nicht Ihren Wünschen entsprechen, so tupfen Sie die noch feuchte Partie einfach mit einem Stück Haushaltspapier ab. Ist die Stelle getrocknet, so können Sie den zu korrigierenden Blütenbereich erneut vermalen.

6

6. Vermalen der Blätter

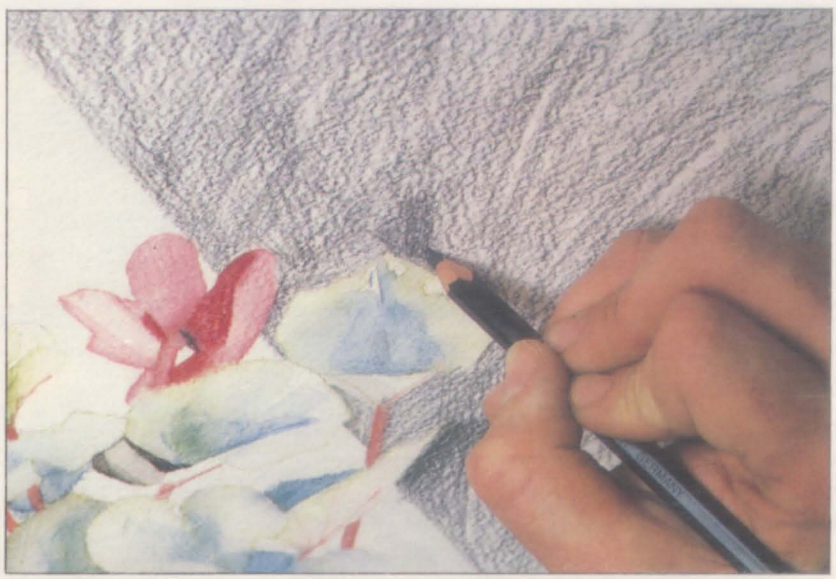
Verteilen Sie mit dem gut angefeuchteten Pinsel nun das dunkle Grün von der Mitte nach außen zu den lichteren Bereichen. Bei dieser Vorgehensweise bindet das Wasser die Pigmente zu kleinen Farbflekken; die entstehenden Muster ähneln der filigranen Maserung von Blättern. Wie stark die Farben verschmelzen, hängt von drei Faktoren ab: der Dichte der aufgetragenen Aquarellstift-Pigmente, der Wassermenge im Pinsel und der Intensität, mit der die Farben mit dem nassen Pinsel vermalt werden.

7

7. Vermaltes Schwarz

Das tiefe, satte Schwarz des Blumentopfes erzielen Sie, indem zunächst der Aquarellstift-Farbauftrag mit Wasser vermalt wird. Nachdem die Farbe getrocknet ist, legen Sie erneut eine Schraffur mit einem schwarzen Aquarellstift darüber und vermalen Sie wiederum mit einem nassen Pinsel. Falls die schwarze Fläche des Topfes noch immer nicht dicht genug ist, können Sie mit schwarzer Aquarellfarbe nachhelfen. Beide Medien harmonieren sehr gut miteinander.

8



8. Der Hintergrund

Das rechte Drittel des Hintergrunds können Sie mit trockenen Aquarellstiften – Preußischblau und Schwarz – in einem mittleren Tonwert gestalten. Langgezogene Striche werden sanft ineinandergefügt. Damit erzielen Sie eine grobe Textur, die in Kontrast zu der feinen Ausarbeitung des Alpenveilchens steht.

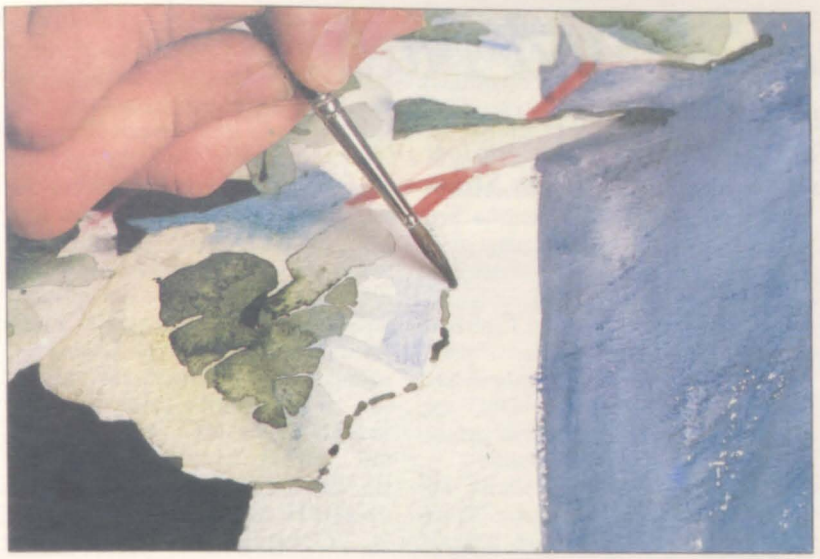
9

9. Hintergrund vermalen

Um dem Blau des Hintergrunds eine besonders abwechslungsreiche Note zu geben, sollten Sie beim Vermalen dieser Bildpartie darauf achten, einige Stellen auszusparen, in denen die Textur der Aquarellstift-Striche noch erhalten bleibt. Für das Vermalen der Hintergrundfarbe verwenden Sie einen Pinsel Nr. 8. Sie müssen mit dem Pinsel genügend Wasser aufnehmen, um eine gleichmäßige Vermalung zu erzielen.

Dort, wo Hintergrund und Blätter der Pflanze aufeinandertreffen, setzen Sie einen scharf abgrenzenden Rand.

10



10. Letzte Details

Die äußersten Ränder einiger Blätter können Sie mit einem feinen Pinsel Nr. 2 und Aquarellfarbe (Saftgrün 2) vom hellen Hintergrund absetzen. Auf diese Weise werden andere Details – wie etwa das Grün in der Blattmitte – zusätzlich stärker akzentuiert.

11. Gleichgewicht schaffen

Treten Sie ein paar Schritte vom Bild zurück, um den Bildaufbau und die Modellierung abschließend zu überprüfen. Dem Blumentopf, der noch etwas verloren in der Bildmitte steht, verleihen Sie durch einen zarten Schatten im linken Bilddrittel mehr Halt. Die zarte Aquarelluntermalung in Englischrot dunkel wird durch trockene Striche mit einem schwarzen Aquarellstift aufgelockert.

11

Emotion und Natur

Staunend und ergriffen betrachtete der Romantiker Turner die Gewalt der Natur. In seinem Spätwerk löst sich das Gesehene ebenso wie das Empfundene in einem Strom von Licht auf.

M. frdl. Gen. der Tate Gallery

„Ein frostiger Morgen", von William Turner, 1813, Öl auf Leinwand, 114 cm x 175 cm.

Vom Bruch mit der Tradition, der, ausgelöst durch Erneuerer der Kunst wie David und Goya, die Malerei von Konventionen befreite, profitierte vor allem eine Gruppe, die man bis dahin nie für voll genommen hatte: die Landschaftsmaler. Sie galten bisher als „arme Verwandte" der Malerei, als Vedutenpinseler. Ein Porträtist oder ein Schöpfer mythologischer Szenen – das waren vollwertige Künstler; ein Landschaftsmaler galt eher als eine Art Kunsthandwerker.

Dann kam der Sturm der Romantik, und plötzlich war die Landschaft mehr als nur eine angenehme Gegend, die man gefällig wiedergeben konnte; sie war zum Symbol der Natur geworden, ihrer Schönheit und ihrer Kraft. Es entstand eine neue Art der Landschaftsmalerei, geachtet, erfolgreich und künstlerisch eigenständig: die erzählende Malerei, die mit einer Landschaft, wie mit einem Gedicht, etwas erzählt, eine Aussage macht, ein Gefühl weckt. Caspar David Friedrich malt das Eismeer – aber sein Bild ist eine Geschichte, eine Allegorie der gescheiterten Hoffnung. Courbet zeigt uns in einem Bild das Meer bei Pavalas – aber weit über die bloße Wiedergabe des Gesehenen hinaus erzählt er uns mit seinen Farben, wie weit und frei und unendlich er Himmel und Ozean empfand.

Gewalt der Natur

Vielleicht der interessanteste Vertreter dieser Kunstrichtung war William Turner (1775–1851), das Wunderkind der Londoner Akademie und einer der erfolgreichsten Maler Englands. In seinen Aquarellen und Ölgemälden, die die ungezügelte, alles überwindende Gewalt der Natur zum Thema haben, lösen sich zuletzt alle erkennbaren Strukturen in kreisenden Wirbeln von Farbe und Licht auf; mit heutigen Augen gesehen eine Vorstufe der völligen Abstraktion, für damalige Betrachter oft unverständlich: „Bilder von Nichts, eines wie das andere", urteilte man eher, und Turner beschwerte sich nicht nur einmal, er sei vom Publikum „schändlich behandelt worden." Besonders seine Begabung, die Malweise anderer großer Künstler aufzugreifen, sie weiterzuentwickeln und sich durch sie inspirieren zu lassen, entzweite Turner mit der konservativen Kunstkritik, für die er einfach nicht

in ein Klischee zu pressen war. Kaum hatte man sich an so überwältigende Darstellungen monumentaler Naturkatastrophen wie „Schneesturm: Hannibal überquert die Alpen" gewöhnt, da präsentierte sich ein anderer Turner, der auf seinen rastlosen Reisen Interesse an der kontemplativen, ruhigen Seite der Natur gewonnen hatte. Auf seinen Fahrten in der Postkutsche oder in einem Boot auf der Themse fertigte er zahllose Skizzen an, die ihm als Vorlage für Aquarelle und Kupferstiche dienten, Stiche, die in sein monumentales Druckwerk „Liber Studiorum" Eingang fanden, mit dem er beweisen wollte, daß die Landschaftsmalerei der Historienmalerei ebenbürtig sei.

„Ein frostiger Morgen"

Charles Sim, ein Maler des frühen 20. Jahrhunderts, hat versucht sich vorzustellen, wie ein Bild Turners, der berühmte „Frostige Morgen" entstanden ist. Es handelt sich bei seinen Schilderungen natürlich um Vermutungen. Sie wurden aber von jemand angestellt, der selbst malte und der sich mit Turners charakteristischer Arbeitsweise eingehend beschäftigt hatte:

„Turner kam durch den Oktobernebel nach Hause in die Queen Anne Street, zündete sich eine Pfeife an, füllte sein Glas und entrollte dann sein Bündel Skizzen. Genügend Material, das man in Aquarelle für die Kupferstecher umsetzen konnte. Aber diese hingekritzelte Skizze auf der Rückseite eines alten Briefumschlages, eine Szene, die ihm aufgefallen war, als er in der Postkutsche durch Yorkshire fuhr?

Lebendige Erinnerung

Sie mußte schnell umgesetzt werden, solange die Erinnerung an den frostklaren Morgen noch lebendig war, unterstützt durch die wenigen Umrißlinien und die Zahlen auf dem Briefumschlag, die für bestimmte Farben standen. Sollte er eine Zeichnung danach machen? Aber er hatte schon so viele Pläne für Zeichnungen. Und er hatte doch noch irgendwo jene merkwürdig geformte, längliche Leinwand. Am nächsten Morgen holt er die Leinwand hervor und beginnt zu malen – in Öl. In einem Steinkrug findet sich etwas Kopalwachs, das noch recht flüssig ist. Er reibt Ocker mit Weiß auf die Leinwand; für einen Moment ist er versucht, für den Himmel Indigo zu nehmen, entscheidet sich aber dann doch für Schwarz mit einem Hauch Kobaltblau. Etwas Terpentin an das Wachs, so, jetzt läßt es sich leichter verstreichen und bald ist der Himmel ausgemalt, sehr sorgfältig . . . aber mehr Wärme, mehr Licht . . . also etwas Kadmiumgelb zitron und Zinnoberrot darauf. Dort, wo Turner das Licht des Himmels konzentrieren will, setzt er einen Klecks aus Kadmiumgelb zitron und Lichter Ocker gebrannt auf die Leinwand, den er sorgfältig vermalt. So . . . einige Umrisse aus Umbra für die Straße und die Hecke. Die furchige, von den Wagenrädern aufgerissene Straße bleibt eng an der Skizze. Aber an dieser kahlen Stelle, da müssen Gräser hin, ein Büschel Gräser, da wo die Steine aufgestapelt sind. Also die Steine etwas verschieben. Einige flächige Farbaufträge für die Hecke, in Umbra und Ocker, mit Kobaltblau und Schwarz.

Viel Wachs auf die Straße! Wachs, das in die dunklen Furchen

TURNERS KOPALWACHS

Bei dem Wachs, das Turner in seinen Gemälden verwendete, handelt es sich vermutlich um Bienenwachs, das in Terpentin aufgelöst und mit etwas Kopallack vermischt wurde. Die so entstandene dicke Paste konnte als Malmittel vermischt oder aber direkt über die Farben auf die Leinwand gegeben werden. Das Wachs bringt ein besonders attraktives, kompaktes, nicht glänzendes Impasto hervor. Man gab das Bienenwachs in dünnen Streifen in Terpentin, das auf einem Kocher erwärmt wurde, bis sich eine weiche, vermalbare Paste bildete.

Dieser Ausschnitt zeigt deutlich, wie Turner Kopalwachs verwendete, um die aufgewühlte, zerfurchte Straße darzustellen: das Wachs wurde bei den Furchen in die hellen Stellen gerieben, in weißen Flecken, um Frost darzustellen; dann wurden mit Finger und Pinselstiel Streifen gezogen und wieder geglättet.

der Straße gerieben und geschmiert wird, mit den Fingern und dem Pinselstiel zerkratzt und mit Rillen durchzogen; schnell und nervös das Ganze, bis die Struktur des Kopalwachses zufällig und suggestiv erscheint. Da muß halbdeckende Farbe für die Gräser hin, Ocker, ein Grau, Grüne Erde . . . mal sehen, ob sich dafür eine frühere Studie finden läßt. Für heute ist es sowieso genug. Turner nimmt das halbfertige Bild von der Staffelei und stellt es in eine Ecke, sorgsam mit der Farbe zur Wand, damit sie vor dem Staub geschützt ist. Der Rest des Tages gehört drei Aquarellen, die naß gehalten werden, so daß Turner nebeneinander an allen dreien arbeiten kann. Fünf Tage lang tut Turner nichts an seinem Bild, holt es aber immer wieder hervor, um es zu studieren. Dann stellt er es entschlossen auf die Staffelei zurück und überträgt aus einem seiner Skizzenbücher ein Geflecht zarter Gräser. Er malt sie sehr fein und fast wie mit Aquarellfarben, verwendet kleine Pinsel aus Schweinsborsten und einen feinen Marderhaarpinsel für die weißen Halme.

Leuchtender Glanz

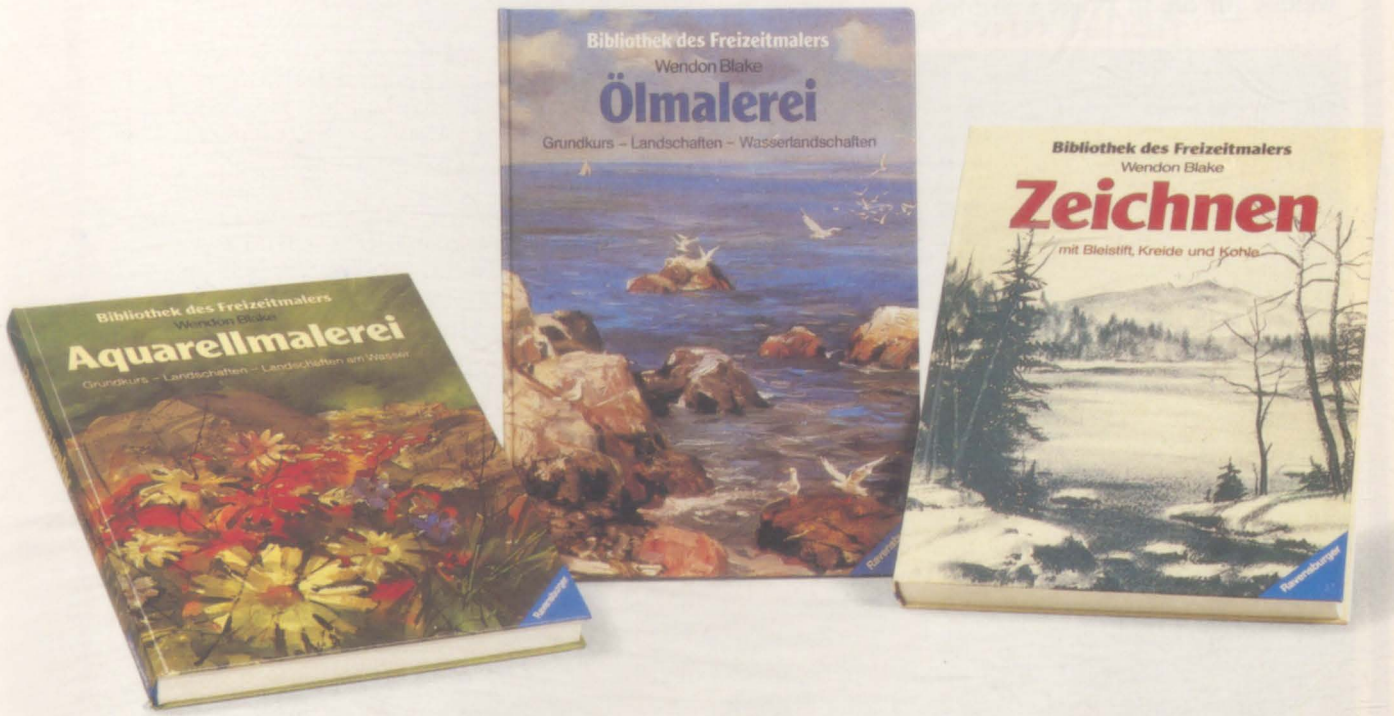
Die Hauptarbeit an diesem Morgen gilt aber der Figurengruppe, die er nach einer Skizze ins Bild setzt, die auf der Rückseite des Briefes vom Mrs. L. skizziert hatte . . . er hatte sie so bei Onkel P. gesehen. Und schließlich kann er der Versuchung nicht widerstehen, der zerfurchten Straße mit einer Lasur aus Indischrot und Siena Natur einen ganz besonderen, leuchtenden Glanz zu verleihen!"

War schon dieses Bild recht spontan und ohne penible Planung entstanden, so malte Turner seine späteren, freieren Studien von Naturereignissen und Katastrophen oft mit Methoden, die mit akademischer Malerei überhaupt nichts mehr zu tun hatten. Ein Zeitgenosse beschreibt das Entstehen des Aquarells „Das Beladen der First Rate", das Turner innerhalb nur eines Morgens malte, völlig aus dem Gedächtnis, in dem Haus, in dem er gerade zu Gast war: „Er begann, nasse Farbe auf das Papier zu gießen, bis es völlig damit getränkt war. Dann kratzte er mit dem Fingernagel darauf herum, schabte und ritzte mit dem Pinselstiel, riß an dem Papier – das alles war voller hektischer Betriebsamkeit und wirkte wie das totale Chaos – aber nach und nach und wie durch Zauberei entstand das wunderschöne Schiff mit all seinen exquisiten Details, und als es Zeit zum Lunch war, wurde das fertige Aquarell triumphierend von der Staffelei genommen!"

„Schneesturm: Dampfboot vor einer Hafeneinfahrt" von William Turner, 1842, Öl auf Leinwand, 91 cm x 122 cm.

Tate Gallery London.

Welches Motiv haben Sie . . .
beim Malen, Zeichnen oder Aquarellieren?
Mit den Anleitungen und Tips von Wendon Blake wird sicher etwas aus Ihrem Talent und aus Ihren Motiven.



Wendon Blake
Aquarellmalerei

Dieser Kurs – bereits zuvor in drei Einzelbänden erschienen – macht den Einstieg in die Technik der Aquarellmalerei attraktiv.
Vom Stilleben zum Landschaftsbild – in diesem preisgünstigen Gesamtband steckt eine überraschende Fülle von Motivübungen.

256 Seiten
ISBN 3-473-48222-6
DM **64,–**

Wendon Blake
Ölmalerei

Dieser Sammelband – die Zusammenfassung von drei bereits erschienenen Einzelkursen – bietet dem Hobbymaler einen kompletten Aufbaukurs: Von den ersten Farb- und Formübungen bis zu anspruchsvoller Landschaftsmalerei.

256 Seiten
ISBN 3-473-48223-4
DM **64,–**

Wendon Blake
Zeichnen

Dieser Sammelband umfaßt alle vier bereits einzeln erschienenen Kurse: Grundkurs Zeichnen, Landschaftszeichnen, Porträtzeichnen und Aktzeichnen. Ein vollständiger Zeichenkurs – von der ersten Skizze bis zur anspruchsvollen Landschafts-, Porträt- und Aktzeichnung.

336 Seiten
ISBN 3-473-48232-3
DM **64,–**

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 64

Ein Zoobesuch lohnt sich für jeden, der gerne Tiere zeichnet. Stan Smith fertigte **SKIZZEN UND STUDIEN** von Löwen und einem Schimpansen an. Die Wahl des geeigneten Zeichenpapiers steht im Mittelpunkt unserer Rubrik **PASTELL**. Die Farbwirkung dieser Kreiden ist sehr stark vom Ton der verwendeten Papiere abhängig. Wir verraten Ihnen, welche für Sie in Frage kommen.

Ein tosender Wildbach ergießt sich ins Tal: Anhand dieses Motivs erfahren Sie in unserer **AQUARELL**-Übung, wie man die fließenden Formen des glasklaren Wassers, kleiner Strudel und filigraner Wellenmuster in Einklang bringt mit den harten Konturen von massivem Felsgestein, umgestürzten Bäumen und einer steil abfallenden Uferböschung.

Hell-Dunkel-Kontraste, Positiv- und Negativformen, rasch skizziert und detailliert gezeichnet – Gegensätze bringen Spannung in Ihre Zeichnung, wecken die Aufmerksamkeit des Betrachters. In der Rubrik **ZEICHENTECHNIKEN** stellen wir Ihnen Kunstgriffe und Zeichenmedien vor und zeigen, wie Sie damit Kontraste wirkungsvoll in Szene setzen. Sonnenuntergänge sind ein äußerst beliebtes **ÖLMALEREI**-Motiv. Mehrere Verfahren bieten sich an, dieses Schauspiel der Natur auf Leinwand zu bannen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 64

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 64

AQUARELL	
An wilden Wassern	1761
Übung: Gebirgsbach	1762
ZEICHENTECHNIKEN	
Kontrastreich	1766
Übung: Gegensätze	1769
ÖLMALEREI	
Sonnenuntergänge	1771
SKIZZEN UND STUDIEN	
Besuch im Tiergarten	1776
IM ATELIER	
Allen Blagden	1778
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
„Das Licht, das niemals war"	1782
PASTELL	
Ihre Papiere, bitte . . .	1784
MATERIALKUNDE	
Ölmalerei – Firnisse II	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

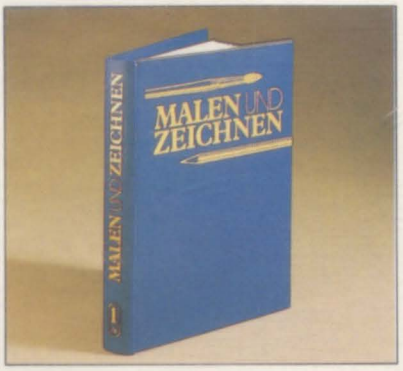
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel: 1784, 1788 Dennis Frost; 1761 Zoltan Szabo; 1762–1765 Irving Shapiro; 1767 Robert Beverly Hale; 1768 Richard J. Boyle, oben, Robert Kaupelis, unten; 1770, 1771, 1778–1781 Elizabeth Leonard; 1772 Emile Gruppé; 1773 Wendon Blake; 1782, 1783 Hereward Lester Cooke.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

An wilden Wassern

Wild reißendes Wasser zu malen, ist halb so schwer, wenn man einige einfache Techniken beherrscht und den leichten Fluß der Farben zu nutzen weiß.

Es kommt vor allem auf einen genauen Blick für die Besonderheiten des Sujets und eine sichere Pinselführung an, wenn man eine überzeugende Wiedergabe von reißenden Flüssen und Bächen erreichen will. Mit den folgenden Anregungen und etwas Übung können Sie möglichen Fehlerquellen, die ein derartiges Motiv in sich birgt, umgehen:

☐ Achten Sie besonders auf die Strömungsrichtung und die Muster, die die Wellen auf der Wasseroberfläche bilden. Neben der Hauptströmung findet man auch häufig kleinere Strudel, etwa wenn Felsblöcke im Flußbett den Lauf des Wassers beeinflussen. Beobachten Sie, wie das Wasser über und um solche Hindernisse fließt; halten Sie die Wellenmuster im Skizzenbuch fest.

☐ Arbeiten Sie mit einem großen Flachpinsel, und tragen Sie die Farben zügig naß-in-naß auf, so daß sie sich erst auf dem Papier miteinander vermischen. Dabei sollten die Pinselstriche der Strömungsrichtung folgen. Lassen Sie dann alles in Ruhe trocknen – jeder Versuch einer Veränderung oder Korrektur verwandelt klares Wasser in einen modrigen Tümpel.

☐ Um die schäumende Gischt eines Wildwassers anzudeuten, nutzt man am besten das Weiß des Papiers. Haben Sie diese Partien einmal mit Farbe belegt, so ist es sehr schwer, sie wieder wegzunehmen, um einige Glanzlichter anzudeuten.

☐ Für Flußufer, Felsen und umgestürzte Bäume sollten Sie kräftige Farben verwenden. Ihre massiven, hart konturierten und detailliert gestalteten Formen stehen in starkem Kontrast zu den fließenden Formen des Wassers.

„WASSER-FARBEN"
Fließendes Wasser kann die unterschiedlichsten Farben und Töne annehmen: Sehr klares Wasser zeichnet sich durch einen transparenten blaugrünen Farbton aus; wenn es stark geregnet hat, ist das Wasser schmutzig braun, und sogar eine rötliche Färbung ist möglich, wenn das Wasser über bestimmte Erdschichten hinwegfließt. Wasser reflektiert aber auch die Farben der Umgebung – den blauen Himmel, grünes Laub und das Grau von Flußsteinen, nicht zu vergessen die Farben von Felsen und anderen Dingen, die die Flußufer säumen. All dieses sollten Sie berücksichtigen, wenn Sie die Farbgebung Ihres Bildes planen.

Zoltan Szabo läßt seine Pinselstriche der Strömungsrichtung folgen und betont so die schnelle Bewegung des fließenden Wassers.

Übung: Gebirgsbach

Bei dieser zweiteiligen Übung nutzt Irving Shapiro die Transparenz und den leichten Fluß der Aquarellfarben sowie die zügige Arbeitsweise mit diesem Medium, um den Wildbach darzustellen. Das schäumende Wasser deutet er an, indem er die Farben mit einem großen weichen Pinsel locker naß-in-naß aufträgt. Einen reizvollen Kontrast dazu bilden die klobigen Felsen, deren rauhe Texturen der Künstler trickreich gestaltet: Er besprüht die aufgetragenen Farben mit klarem Wasser.

1. Das Wasser

Skizzieren Sie zunächst mit einem Beistift flüchtig die Hauptelemente Ihrer Komposition. Mischen Sie dann auf der Palette getrennt voneinander Kobaltblau, Siena gebrannt und Siena natur mit etwas Wasser, und legen Sie mit diesen drei Farben und einem Flachpinsel Nr. 12 die Grundtöne des Wassers an. Da die Farben erst auf dem Papier ineinander verlaufen, wirken sie brillant und transparent.
Wichtig ist eine lockere Pinselführung, damit sich der Eindruck von Frische und Bewegung einstellt. Die hellsten Partien, vor allem rund um die Felsen, werden weiß ausgespart.

1

2

2. Die Felsen

Nun folgen die Felsblöcke im Bachbett. Wie zuvor bereiten Sie Ihre Farben – diesmal sind es Siena natur, Umbra gebrannt und Kobaltblau – einzeln auf der Palette vor und lassen sie erst auf dem Papier ineinanderlaufen. Verwenden Sie recht viel Wasser, damit Sie hier und da wieder etwas Farbe wegnehmen können, um helle Partien anzudeuten. Für die Schatten auf den Felsen verwenden Sie zusätzlich Umbra gebrannt, das sich aber auch mit den anderen Farben auf dem Papier mischen sollte. Mit locker und spontan wirkenden Pinselstrichen erzielen Sie die beste Wirkung.

3

3

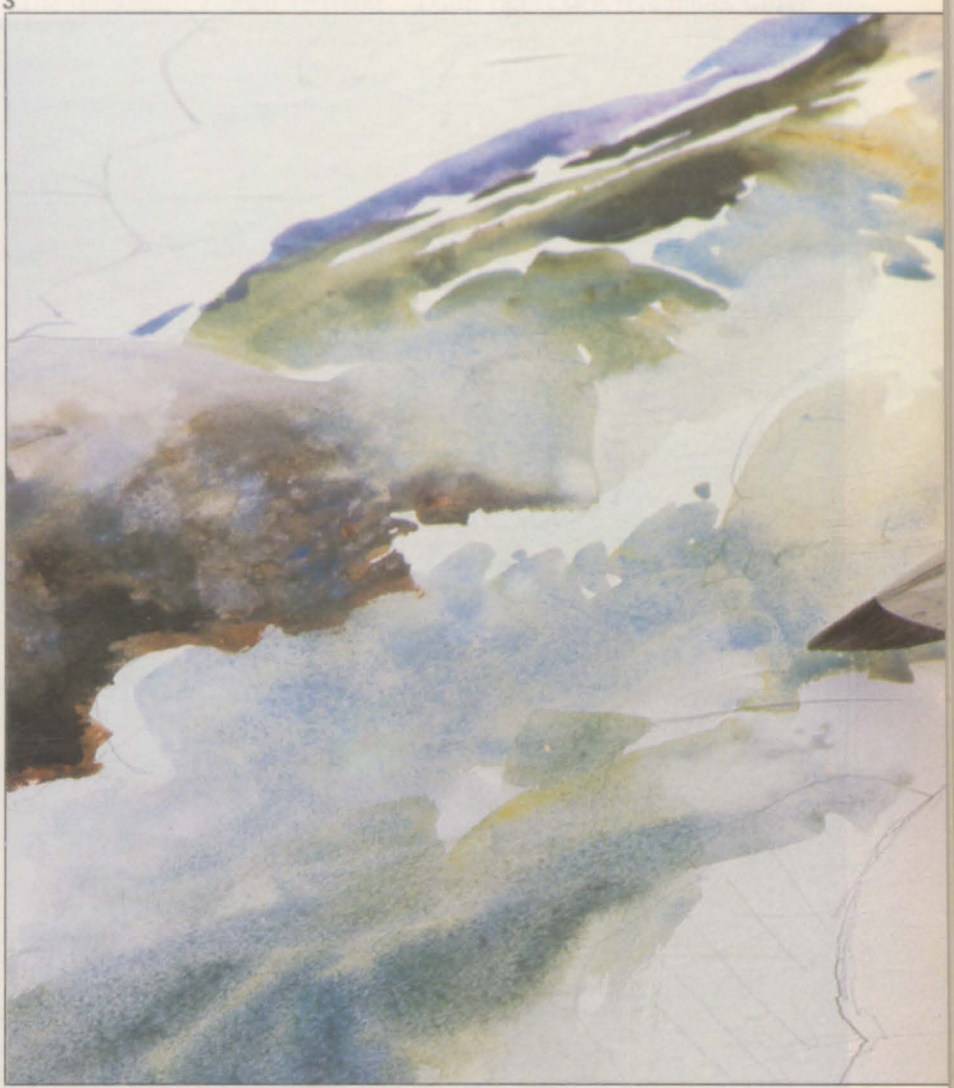
3. Mit Wasser besprühen

Dunkeln Sie die Schatten auf den Felsen mit Siena gebrannt und einer Spur Ultramarin ab, und decken Sie danach die restlichen Partien des Bildes ab. Sprühen Sie aus einiger Entfernung klares Wasser auf die Felsbrocken, und lassen Sie die feinen Tropfen auf dem Papier ineinander verlaufen; saugen Sie überschüssige Flüssigkeit mit einem Papiertuch auf. Sie werden staunen, wie gut man mit dieser Technik die rauhen, gesprenkelten Texturen der Steine andeuten kann.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen halbrauhen, dicken Aquarellkarton, ca. 35 cm x 27 cm
- einen Flachpinsel Nr. 12, einen Rundpinsel Nr. 10 und eine steifen Borstenpinsel
- einen Wassersprüher und einige Papiertücher
- eine Palette mit sieben Farben: Kobaltblau, Siena gebrannt, Siena natur, Umbra gebrannt, Ultramarin, Umbra natur und Krapplack dunkel.

3



4

4. Der Hintergrund

Für die Uferpartie im Hintergrund verwenden Sie Siena natur, Umbra natur, Umbra gebrannt und etwas Ultramarin, die Sie locker mit dem Pinsel Nr. 12 auftragen. Verdünnen Sie die Farben nicht zu stark, weil auch diese Bereiche später mit klarem Wasser besprüht werden. Um den Hintergrund interessant zu gestalten, variiert Irving Shapiro die Farbmischungen: Mal mischt er Ultramarin mit Siena natur, mal mit Umbra natur und ein anderesmal mit Umbra gebrannt. Oberhalb des Wassers läßt er einen weißen Streifen stehen, um die Lichtreflexe anzudeuten.

Wenn die Farbaufträge etwas getrocknet sind, setzen Sie erneut die „Sprühtechnik" ein. Sie führt dazu, daß die scharfen Abgrenzungen zwischen den einzelnen Farbbereichen abgeschwächt werden und die Felsen ihre rauhe Textur erhalten.

5

5. Die Felsen modellieren

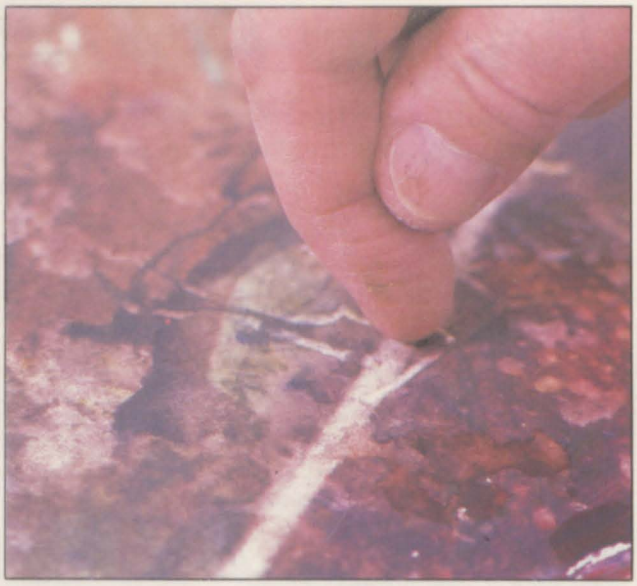
Wenn der Hintergrund vollkommen trocken ist, bereitet der Künstler mit Umbra gebrannt und Ultramarin eine sehr dunkle Mischung vor und hebt mit der Spitze eines Rundpinsels Nr. 10 die Konturen einiger Felsen und Steine am hinteren Flußufer noch deutlicher hervor. Überziehen Sie jedoch nicht den gesamten Bereich mit einem Netz feiner Linien – sonst ähnelt das ganze eher einem Puzzle –, sondern deuten Sie nur hier und dort einige markante Formen an.

Solange die Aufträge noch feucht sind, können Sie Äste und Zweige andeuten, indem Sie mit dem Pinselstiel Farbe herauskratzen.

5

6

6



6. Baumstämme

Um den Eindruck umgestürzter oder angeschwemmter Bäume zu suggerieren, feuchten Sie einen groben Borstenpinsel mit Wasser an, und ziehen Sie eine gerade Linie über das Papier. Die harten Borsten lösen dabei die Farbpigmente, die sich mit einem Papiertuch leicht aufsaugen lassen. Wichtig ist, daß die Borsten „richtig" angefeuchtet werden: Zuviel Wasser bewirkt, daß Pigmente von den Rändern her erneut in die gerade „gesäuberten" Bereiche eindringen; sind sie hingegen nicht feucht genug, lösen sich die Pigmente nicht. Beim Aufsaugen der Flüssigkeit muß man beachten, daß das Papiertuch nur die gelösten Pigmente innerhalb des schmalen Streifens berührt, da sonst leicht weiche Konturen entstehen können. Kleinere Äste und Zweige können Sie mit einem dünnen Pinselstiel oder dem Fingernagel herauskratzen. Deuten Sie mit dieser Technik noch weitere angeschwemmte Holzstücke und im Bach treibende Bäume und Äste an.

7. Der Vordergrund

Gestalten Sie nun den Vordergrund mit dem Felsen. Wenn der Farbauftrag des Wassers vollkommen getrocknet ist, nehmen Sie den Flachpinsel und legen mit Siena gebrannt locker die massiven Formen der Felsblöcke an. Nach unten hin dunkeln Sie die Formen mehr und mehr mit Umbra gebrannt und etwas Kobaltblau ab.

Die dunkelsten Partien verstärkt der Künstler mit einer kräftigen Mischung aus Umbra gebrannt und einem Spritzer Kobaltblau, wobei er die Mischung bereits vorher auf der Palette anlegt. Für das klare Wasser verwendet er ausschließlich unvermischtes Kobaltblau.

In der unteren rechten Bildecke erhält der Bach einen dunkleren Ton, um das nahe Ufer anzudeuten. Dafür eignet sich verdünntes Ultramarin und etwas Siena natur am besten. Lassen Sie die mit fließenden Bewegungen aufgetragenen Farben sich wiederum erst auf dem Papier vermischen.

Im zweiten Teil unserer Übung zeigen wir Ihnen, wie Irving Shapiro Reflexionen im Wasser anlegt und die Schatten an den Ufern des Gebirgsbaches vertieft.

7

Reich an Kontrasten

Jeder Künstler steht vor der Herausforderung, Interesse mit seinen Bildern zu wecken. Ein guter Weg: Mit Gegensätzen spannungsreiche Zeichnungen gestalten.

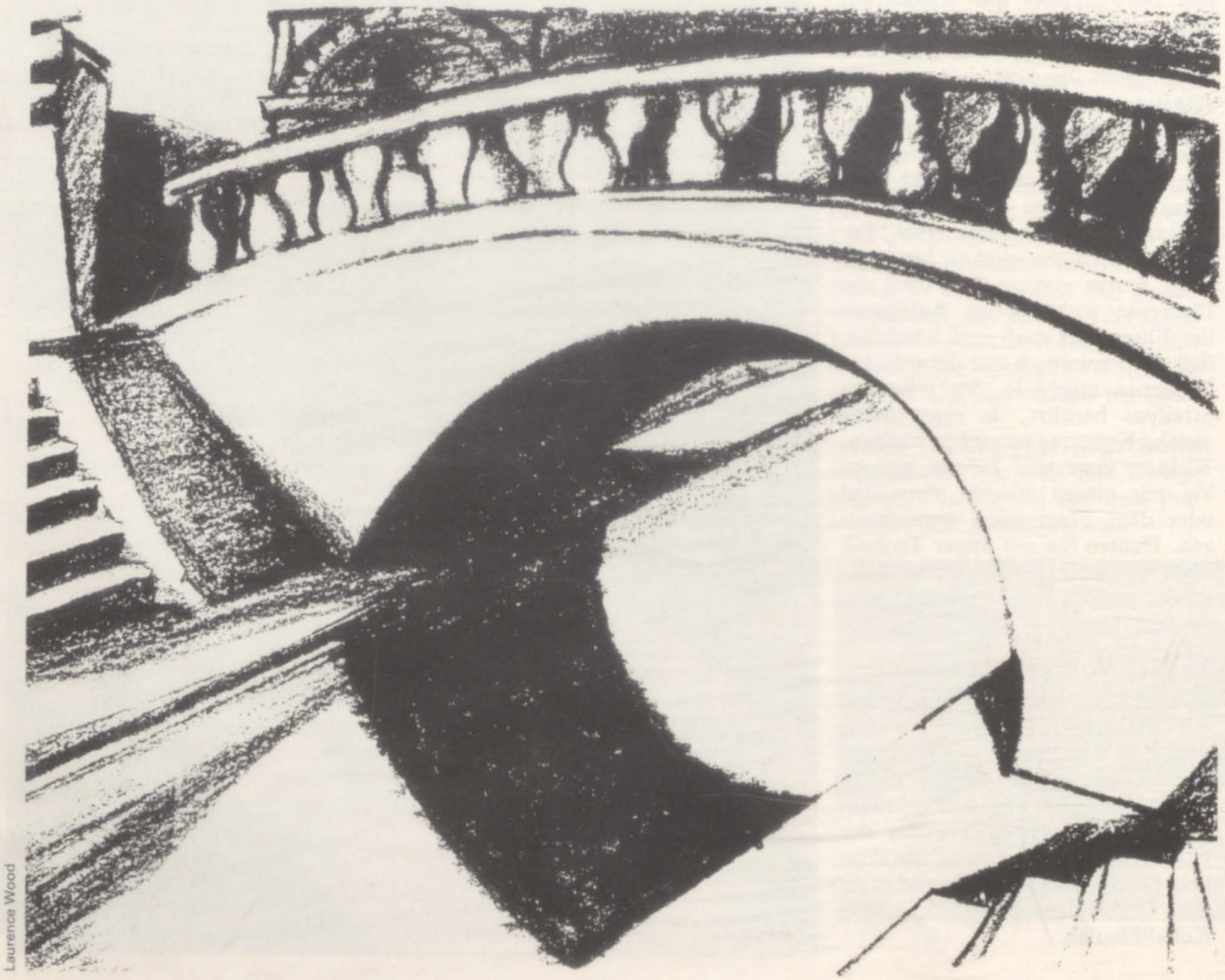
Man kann sich leicht vorstellen, wie langweilig ein Orchester klingen würde, das ständig in der gleichen Lautstärke und im gleichen Tempo spielt. Einen guten Musiker erkennt man daran, daß er nicht nur Folgen vorgegebener Noten richtig spielen kann, sondern sie vor allem interpretiert: durch die kreative Spannung, die aus dem Wechsel zwischen laut und leise, schnell und langsam, zwischen intensivem und verhaltenem Spiel entsteht, erwächst erst eine Musikwiedergabe, die uns bewegt und verzaubert. Der Interpret nutzt die Kraft der Gegensätze, um durch seine Interpretation Musik zum Leben zu erwecken.

Auch ein Zeichner steht vor der Aufgabe, Spannung und Neugier beim Betrachter seiner Arbeiten zu wecken, dessen Aufmerksamkeit zu fesseln. Das wird ihm mit einem Blatt, in dem alles „grau in grau" und ohne Brüche und Kontraste zu einandersteht, kaum gelingen. Zeichnungen und Bilder erhalten ihre Aussagekraft vor allem durch miteinander konkurrierende Gegensätze, die geschickt zueinander in Beziehung gesetzt wurden. Leonardo da Vinci meinte das gleiche, als er sagte: „Die Kunst beschäftigt sich mit allen zehn Aspekten des Sehens: Dunkel und Licht, Tonwert und Farbe, Form und Linie, Entfernung und Nähe, Bewegung und Ruhe." Die Spannung, die aus diesen Gegensätzen erwächst, gibt einer Komposition die Kraft, Interesse und Begeisterung zu wecken.

Laurence Wood arbeitet in seiner „Brückenzeichnung" mit einer ganzen Reihe von Kontrasten: Zunächst einmal stellt er das reine Weiß des Papiers unvermittelt gegen das

„Kampf nackter Männer", von Raffael Sanzio, Bleigriffel und Kreide, 38 cm x 28 cm.

„Brückenzeichnung", von Laurence Wood, Zeichenkohle auf halbrauhem Skizzenpapier.



Laurence Wood

Mit frdl. Gen. Ashmolean Museum, Oxford

Philadelphia Museum of Art

„Holländische Fischerboote", von John Twachtman, Radierung.

Schwarz der Schatten unter der Brücke. Deutlich erkennt man, wie durch diese Gegenüberstellung schwarze und weiße Flächen sich gegenseitig beeinflussen, wie das Weiß noch strahlender und das Schwarz noch dunkler wirkt. Der Künstler nutzt aber noch einen anderen Gegensatz: Geschickt spielt er mit Positiv- und Negativformen der bauchigen Säulen des Brückengeländers. Auf der linken Seite des Bildes läßt er uns sogar bewußt im unklaren darüber, welche der Formen positiv und welche negativ ist, wir können kaum erkennen, wo es sich um eine Säule, wo um einen Leerraum handelt.

Und schließlich bildet das plastisch durchgearbeitete Brückengeländer einen wirkungsvollen Kontrast zu der flächigen Anmutung des Brückenbogens. Durch die Kombination dieser verschiedenen Gegensätze erreicht der Künstler eine Komposition von sachlicher Klarheit, die diesem Thema entspricht.

Der Renaissancemeister Raffael hat sich ein wesentlich emotionaleres Thema für sein Studienblatt gewählt. Aber den „Kampf nackter Männer" stellt auch er vor allem durch die Arbeit mit Gegensätzen dar. Sein Hauptmittel für die Darstellung dramatischer, zerstörender Bewegung ist der extreme Kontrast der Bewegungslinien. Wenn Sie die Hauptlinien der drei stehenden Figuren durchpausen, werden Sie zwei auseinanderstrebende, vertikale Bögen erkennen, die das Blatt beinahe in zwei Hälften „brechen". Wie die Blütenblätter einer Blume scheinen diese Bögen aus der horizontalen Form des am Boden liegenden Opfers zu erwachsen. Betrachtet man das Blatt mit halb geschlossenen Augen, erkennt man einen weiteren Kunstgriff: Bewußt läßt Raffael Beine und Unterkörper der Männer schemenhaft und unfertig stehen. Er konzentriert sich auf ihre Oberkörper, die er sorgfältig schattiert.

Es gibt eine fast unbegrenzte Anzahl verschiedener Gegensätzlichkeiten, die man für die Bildgestaltung einsetzen kann. John Twachtmans Radierung „Fischerboote, Holland" beispielsweise lebt vom Gegensatz des gebrochenen, vom Wasser aufgelösten Spiegelbildes der Boote zu deren klar gegen den Himmel abgesetzter Gegenständlichkeit. Die Dreiecksform des Segelboots wird in der Spiegelung wiederholt, die Binnenstruktur aber so stark verzerrt, daß dieser Gegensatz von konkreter und reflektierter Form zum Zentrum des Bildes wird.

The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1926

Atmosphärische Dichte

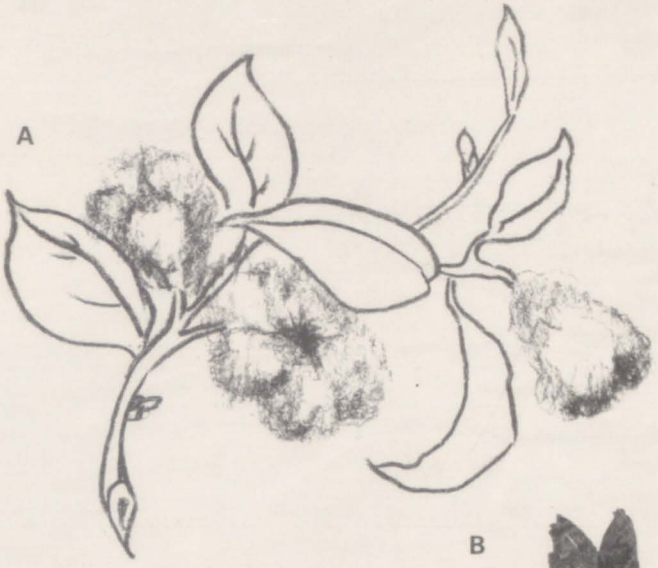
In Rembrandts Zeichnung einer lesenden Frau gibt es keine dramatischen Kontraste; das ganze Blatt atmet Harmonie und Ruhe. Doch gerade diese atmosphärische Dichte erreicht der Künstler durch einen bewußt eingesetzten Gegensatz. Die Kontrastierung seiner expressiven, linienbetonten Umrißzeichnung mit gefühlvoll gemalten, sanften Tonflächen definiert die innige Geste der lesenden, vom weichen Licht beschienenen Frau und gibt ihr gleichzeitig Körperlichkeit. Man braucht sich nur einmal die Tonflächen „wegzudenken", um zu erkennen, wie leblos dieses Blatt ohne das fruchtbare Spiel der Gegensätze wirken würde.

„Lesende Frau", von Rembrandt van Rijn, lavierte Federzeichnung, 6,5 cm x 9 cm.

Übung: Gegensätze

Sehen Sie sich nach alltäglichen Motiven um und studieren Sie, mit welchen Gegensätzen man diesen Sujets mehr Ausdruck verleihen kann. Experimentieren Sie mit Techniken und Medien, die Sie gegeneinander stellen. Das Ziel ist es, ein Repertoire von Gegensatzpaaren zu entwickeln, die künstlerisch einsetzbar sind. Experimentieren Sie mit Kohle, Tuschfeder und weichen Bleistiften. Um sich ganz auf die Tonwert-, Linien- und Formgegensätze zu konzentrieren, sollten Sie auf Farbtöne verzichten. Selbst verhaltene Braun-, Ocker- oder Röteltöne führen zu vielfältigen Farbkontrasten; arbeiten Sie deshalb für diese Übung mit Schwarz auf weißem Papier.

A



A Hart und Weich stehen hier gegeneinander. Die Kohle kann sowohl kräftige, harte Umrißlinien liefern, als auch sanfte Flächen definieren, wenn man sie gefühlvoll verwischt.

B Linien und Ton bestimmen diesen Gegensatz. Die Blätter wurden weich mit Pinsel und Tusche, die Blüte mit der Feder gezeichnet.

B

C Schwarze, kräftig aufgetragene Kreide sorgt auf glattem Papier für harte Kontraste. Unvermittelt stehen Hell und Dunkel im Gegensatz zueinander.

D Hier wurde gleich mit einer ganzen Reihe von Kontrasten experimentiert: Durch die Körperhaltung des Modells befinden sich aktive und passive Muskeln im Gegensatz zueinander; die Hauptlinien, die sich durch diese Körperhaltung ergeben, stehen senkrecht zueinander; und schließlich steht die klar definierte, harte Umrißzeichnung in deutlichem Gegensatz zu den weichen Körperformen. Durch derartige Studien wird man, was den Einsatz von gestalterischen Gegensätzen angeht, ständig neue Möglichkeiten entdecken.

D

C

Alle Zeichnungen von Laurence Wood

Sonnenuntergänge

Kaum ein Künstler kann sich dem Zauber eines farbenprächtigen Sonnenunterganges entziehen – trotzdem ist dieses Sujet keineswegs verbraucht oder gar unmodern geworden.

Sonnenuntergänge mit ihren oft satten, leuchtenden Farben sind seit je beliebte Motive für die Ölmaler. Nicht immer liegt der Reiz für den Künstler in einer dramatischen Fülle intensiver Farben. Der englische Maler William Turner beispielsweise malte seine Sonnenuntergänge am liebsten, wenn die Sonne von Abendnebeln rosa eingehüllt war. Und wie stimmungsvoll kann das feine Spiel zarter Lavendeltöne und warmer Grauschattierungen in einer späten Abenddämmerung sein!

Widerstehen Sie in jedem Fall der Versuchung, das Licht allzu hell darzustellen und seine Wirkung zu übertreiben. Sie würden sich sonst der vielfältigen Stimmungen dieses Sujets berauben, und Ihr Gemälde würde grell und klischeehaft wirken.

Zu Beginn Ihrer Arbeit steht immer das gleiche Problem: Wie können Sie die Wirkung des Sonnenunterganges einfangen, bevor das Licht, die Transparenz und die Leuchtkraft der Farben verblaßt sind?

Der schnelle Zugriff

Wenn Sie im Freien malen und die Farben sowie Wolkenbildung eines flüchtigen Sonnenunterganges einfangen möchten, sparen Sie wertvolle Minuten, wenn Sie schon zu Hause Ihren Malgrund mit einer warmtönigen Untermalung vorbereiten. Hilfreich ist es auch, mit möglichst wenigen Farben zu arbeiten. Sie sollten in diesen wenigen Momenten, die Ihnen zur Verfügung stehen, mutig Farben und Formen vereinfachen, um so rasch die Stimmung der vor Ihnen liegenden Landschaft erfassen zu können. Das gelingt Ihnen am besten, wenn Sie naß-in-naß mit einem großen Pinsel arbeiten. Tragen Sie die Farbe mit großzügiger Pinselführung auf, so können Sie in kurzer Zeit die gesamte Bildfläche bearbeiten.

Von Grund auf

Die erlebte Stimmung eines Sonnenunterganges kann aber auch zu einem späteren Zeitpunkt Ausgangspunkt oder Inspiration für ein neues Bild sein. In seinem Bild „August-Sonnenuntergang" ging Alex Martin einen Schritt über seine ursprüngliche Absicht hinaus, einen ganz bestimmten Sonnenuntergang zu malen. Er versuchte ganz allgemein die charakteristische leuchtende Farbenpracht der Sonnenuntergänge im Spätsommer zum Ausdruck zu bringen.

Während er an dem Bild arbeitete, experimentierte er ständig mit verschiedenen Möglichkeiten, bis er schließlich die Form- und Farbbeziehung fand, die ihm für Wolken und Berge richtig zu sein schien. So verwendete er oft

„August-Sonnenuntergang" von Alex Martin, Öl auf Leinwand, 122 cm x 152 cm. Ein Aquarell, das an einem Augustabend entstand, diente dem Künstler als Vorlage für sein Gemälde. Es zeigt die ganze Farbenpracht eines Spätsommerabends, an dem die untergehende Sonne feuerrot glüht.

für Himmel und Erde dieselben Farbtöne. Dadurch sind die einzelnen Teile der Landschaft miteinander verwoben, und das Gemälde wirkt sehr harmonisch.

Gebannter Augenblick

Besonders wenn die Wolken vom Wind zerrissen werden und schnell über den Himmel hinwegziehen, ändern sich die Farben und Formen im Licht der untergehenden Sonne in kürzester Zeit. Um diesen Eindruck möglichst überzeugend wiederzugeben, müssen Sie also rasch arbeiten.

Emile Gruppé hat für das Motiv „Florida-Himmel" naß-in-naß gearbeitet; die Pinselspuren sind in der dick aufgetragenen Farbe deutlich sichtbar. Diese Technik ermöglicht Ihnen zweierlei: sie verstärkt das zerrissene, dramatische Aussehen der

„Florida-Himmel", von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 51 cm x 61 cm, Ausschnitt unten.

Das warme Leuchten der tiefziehenden Wolken wird durch das sanfte, komplementäre Blaugrün durchscheinender Himmelspartien besonders betont.

Die warmen, violetten Unterseiten der tiefer gelegenen Wolken werden zum Horizont hin kühler und dunkler.

Die Ränder der massiven Wolkenformationen sind klar umrissen. Überall überlagern sich die vom Wind getriebenen, zerrissenen Wolkenfetzen.

Das warme Licht der untergehenden Sonne trifft auf die Oberseite der fernen Wolken und läßt sie gelblichrot aufleuchten.

„Sonnenuntergang" von George Inness, Öl auf Leinwand, 114 cm x 178 cm; oben: Ausschnitt.

Wolken, und Sie können das Gemälde rasch fertigstellen. Die scharfumrissenen Baumsilhouetten setzte der Künstler zum Schluß vor den grauen Hintergrund.

Warme und kühle Farben

Große Teile des Bildes „Sonnenuntergang" werden von den eher kühlen Farben der Erde und des Himmels beherrscht. Aber die Gestalt, die Bäume, das Vieh und die fernen Häuser werden von der untergehenden Sonne angestrahlt. George Inness arbeitete das diffuse Licht durch weiche Pinselstriche heraus. Der vergrößerte Ausschnitt oben

National Museum of American Art

zeigt die aufgelösten Ränder und weichen Übergänge, die vor allem am Horizont die warmen Töne mit den benachbarten kühlen Farben verschmelzen lassen.

Die Phantasie spielen lassen

Das Bild „Abendstimmung" von Alex Martin entstand fast vollständig aus der Phantasie und Erinnerung des Künstlers. Während er Möglichkeiten erkundete, die traumhaft geheimnisvolle Stimmung des Sonnenuntergangs einzufangen, begann das Bild sich grundlegend zu verändern. Diese Entwicklung dauerte dann sechs Monate.

Martin begann mit einer roten, lasierenden Untermalung über die ganze Fläche der Leinwand. Zum Horizont hin ließ er den Farbton wärmer und intensiver werden.

„Abendstimmung" von Alex Martin, Öl auf Leinwand, 122 x 152 cm, Ausschnitte siehe rechts.

Zu Beginn der Arbeit trug er die Farbe sehr großzügig und in großen Mengen auf. Die variierende Strichführung und die Intensität des Farbtons sollte das hinter den Wolken aufstrahlende Licht widerspiegeln.

Schicht um Schicht trug er nun dickere und dichtere Farben darüber, aber immer wieder ließ Martin die Lasierung durchscheinen.

Tip

DIE BESONDERE STIMMUNG

Ob Sonnenuntergänge farbenprächtig und dramatisch oder gedämpft und subtil sind – jeder hat seine einzigartige Atmosphäre. Um diese Stimmung möglichst klar wiederzugeben, sollten Sie eine warme, helle Untermalung anlegen, bevor Sie mit dem eigentlichen Bild beginnen. Wenn diese getrocknet ist, arbeiten Sie mit dunkleren, kälteren Tönen, wobei Sie stets vom Hellen ins Dunkle fortschreiten.

STRAHLENDES LICHT

Licht, das zwischen dunklen Wolken hervorscheint, läßt ein warmes Leuchten auf den Wolkenrändern entstehen, wie in dem Ausschnitt aus Alex Martins Gemälde zu erkennen ist. Um diese Wirkung zu erzielen, werden zunächst warme, goldene Farben in hauchdünnen Schichten aufgetragen. Darüber legte der Künstler dann eine deckendere Schicht der unteren Wolkenpartie in kaltem Blau und Lila. Er malte die Farben mit einem mittleren, flachen Borstenpinsel und kraftvollen Pinselstrichen auf die erste, goldfarbene Farbschicht.

Zieht man die Farbe fast ohne Druck über die Untermalung, läßt der entstehende Farbschleier die warmen Töne der Untermalung durchscheinen.

GRUNDFARBEN

Die Palette für dieses Gemälde besteht fast ausschließlich aus Grundfarben. Und obwohl sie meist zu subtilen Mischfarben, etwa den kalten Violettönen, die einen großen Teil dieses Bildausschnitts ausmachen, gedämpft wurden, sind die ursprünglichen Rot-, Gelb- und Blautöne stellenweise noch zu sehen.

Diese intensiven Farbflecken sind Dreh- und Angelpunkte der vielfältigen und spannungsreichen Farbbeziehungen innerhalb des Bildes.

FARBKONSISTENZ

Längs des Horizonts ist die Farbe pastos aufgetragen. Bäume und Häuser scheinen fast reliefartig tastbar zu sein, und sie heben sich von der einheitlichen Farbschicht der Landschaft deutlich ab. An anderen Stellen zog der Künstler die Farbe ganz leicht über die Oberfläche, so daß die Töne der Untermalung durchschimmern und ein besonderes Leuchten hervorrufen. In der unteren Bildhälfte sorgt eine zartrosa Lasur für die geheimnisvolle Farbstimmung der ganzen Szenerie.

Besuch im Tiergarten

Um Löwen oder Affen zügig zu skizzieren, sollten Sie einmal die Methode von Stan Smith ausprobieren.

Stan Smith hat in diesen Skizzen ein Verfahren eingesetzt, daß ihm in Kürze erstaunliche Ergebnisse garantiert. Bei den Schimpansen begann er zunächst mit Farbverwischungen, für die er starkverdünnte Acrylfarben mit einem Lappen auf das Papier wischte. Schon diese leichten Farbaufträge lassen Leben und Bewegung erahnen, längst bevor Konturlinien gesetzt sind. Dann legte er durch eine Serie von Skribbelstrichen mit einem weichen Bleistift die Hauptform fest und deutete gleichzeitig hiermit die langen Haare des Fells an. Die Ausarbeitung feinerer Konturlinien beschränkte der Künstler bewußt auf den Ausdruck im Gesicht des Affen. Farblich setzte er die Linien mit einem dünnen, rotbraunen Kreidestift ab. Nur eine

„Schimpanse" von Stan Smith, Acrylfarbe, Blei- und Kreidestift.

„Löwenpärchen" von Stan Smith, Acrylfarbe und Graphitstift.

halbe Stunde zeichnete Stan Smith.

Auch die Studie des Löwenpärchen ist mit einer verwischten Farbschicht angelegt worden. Ein wenig mit dem Lappen aufgetragene Acrylfarbe in Goldocker steht für die massigen Körperformen und ein energischer Auftrag in Umbra deutet die buschige Mähne an. Mit wenigen geübten Graphitstift-Strichen zeichnet Smith den Gesichtsausdruck der ruhenden Löwen. Mit dieser einfachen, aber raffinierten Technik können Sie die Grundformen schemenhaft festlegen, so daß Sie Ihre Aufmerksamkeit ganz auf die kennzeichnenden Konturlinien richten können. Der farbige Grund, den Sie auch mit vermischten Aquarellaufträgen gestalten können, läßt die Skizze sehr lebendig wirken.

Allen Blagden

Am liebsten arbeitet Allen Blagden mit den traditionellen Aquarelltechniken, wenn er seine ungewöhnlichen Landschaftsszenen malt.

„Um meinen Sujets Ausdruckskraft zu verleihen, wähle ich entweder einen ausgefallenen Blickwinkel oder setze den zentralen Bildgegenstand gegen einen leeren, fast unwirklichen Hintergrund ab.

Als ich die Fischerhütte sah, die Sie auf meinem Bild „Mittagsflimmern" sehen können, war ich fasziniert vom Licht, das diese schäbige Bretterbude so ausdrucksvoll zur Geltung brachte. Um dieses schimmernde, dunstige Licht einzufangen, ließ ich den Himmel und das Wasser in der Weite des Raums ineinander übergehen und setzte die Hütte kontrastreich als zweidimensionale Silhouette dagegen ab. Den gewissen „Pfiff" erhielt dieses Bild übrigens erst nach einigen Monaten, als ich den orangeroten Klecks zwischen die Felsen setzte.

Leuchtturm im Winter

Mein Ziel bei diesem Bild war es, die einsame und klamme Stimmung wiederzugeben, die ich beim Anblick des Leuchtturms auf der schneebedeckten Wiese empfand. Da es zu kalt war, um im Freien zu arbeiten, fertigte ich im Auto eine Skizze an und notierte mir die Farben, die ich beim Malen im Atelier verwenden wollte.

Tip DECKENDE FARBEN

„Der Gebrauch von Deckfarben in Aquarellen ist ganz in Ordnung, solange man sie dezent einsetzt. Bei meinen Bildern wird sehr wenig mit deckenden Gouachefarben überarbeitet. Außer für kleine Tupfer vermeide ich den Einsatz weißer Deckfarbe, weil sich das klare Weiß des Papiers viel harmonischer ins Bild integriert. Wenn ich doch einmal Farbflecken einsetze, mache ich das nur, um den letzten Pfiff zu geben."

Rechts: „Leuchtturm im Winter", Aquarell auf feinkörnigem Aquarellpapier, 56 cm x 76 cm.

Unten: „Mittagsflimmern" Aquarell auf feinkörnigem Aquarellpapier, 56 cm x 76 cm.

Mit frdl. Genehmigung der Kennedy Galleries, New York City

ERDFARBEN

„Meine Palette tendiert stark zu erdfarbenen Tönen. Häufig und gerne verwende ich Hookersgrün, Olivgrün, Siena gebrannt, Sepiabraun, Lichter Ocker, Indischgelb, Neapelgelb, Cölinblau, Preußischblau, Scharlachlack, Kadmiumrot hell und Paynesgrau."

VOM HELLEN ZUM DUNKLEN

„Fast immer arbeite ich vom Hellen zum Dunklen hin. Ich beginne mit den größeren Flächen, mit dem Himmel oder mit dem Wasser, und verwende dafür einen breiten Flachpinsel. Dann trage ich die mittleren Farbtöne auf. Sind diese Farbschichten getrocknet, entwickle ich die kräftigen dunklen Töne, die allem die richtige Klarheit geben. Abschließend setze ich kleinere Details mit der Spitze eines feinen Pinsels."

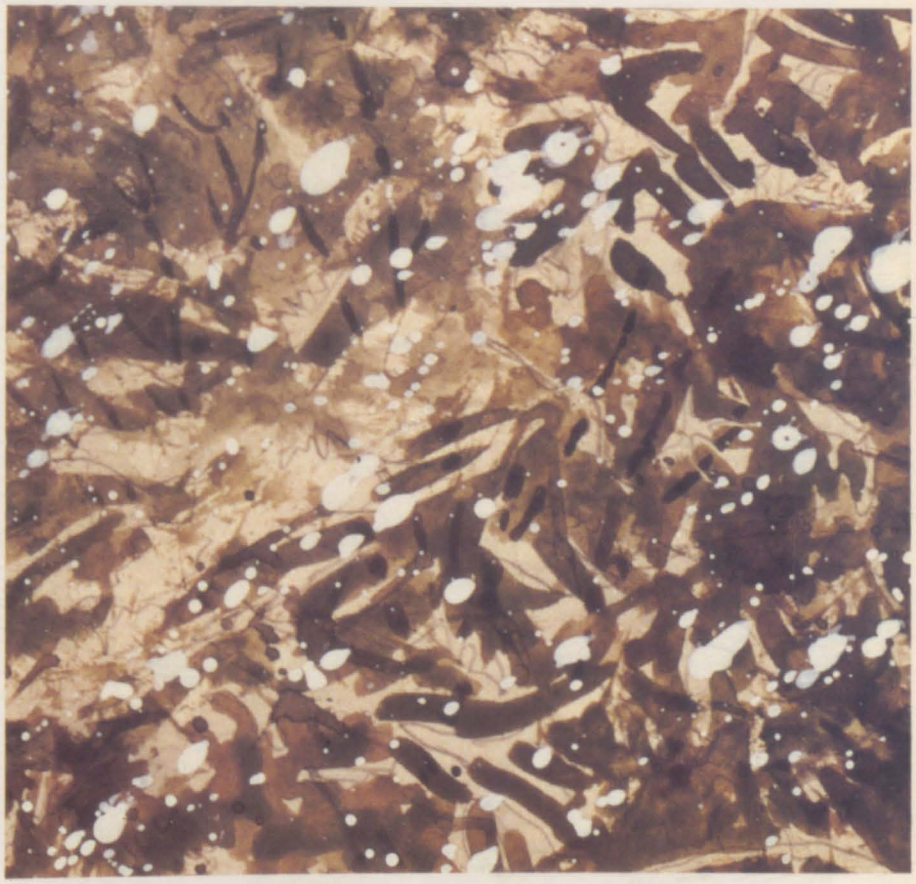
Links: „Central Park", Aquarell auf feinkörnigem Aquarellpapier, 56 cm x 76 cm, Ausschnitte oben und rechts.

Die größten Schwierigkeiten bereitete mir der Himmel. Ich mußte seinen einheitlichen Grauton dreimal malen, bis ich endlich mit ihm zufrieden war.

Central Park

Daß mich New York zu einem Landschaftsbild inspirieren würde, ist kaum glaublich. Aber sehen Sie selbst, wie der Schnee den Central Park verwandelt hat. Die Wolkenkratzer sind zwar noch im Hintergrund zu erkennen, aber sie sind eigentlich zweitrangig – viel wichtiger war mir die Schönheit des Schnees.

Welche Mittel ich einsetzte, um den Schneefall zu suggerieren, können Sie im Ausschnitt sehen: Ich spritzte die „Flocken" mit weißer Deckfarbe auf das Papier; eine Technik, die ich nur selten anwende. Damit schirmte ich, gewissermaßen wie mit einem Vorhang, die lärmende Großstadt von dem ruhigen Park ab."



„Das Licht, das niemals war“

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts suchte in Venedig ein Maler nach neuen Wegen, nach Bildern, die mehr konnten, als nur gefallen: Sie sollten den Betrachter erschüttern und bewegen.

Jacopo Rustico, den wir heute unter seinem Spitznamen Tintoretto, „das Färberchen“, kennen (1418–1594), war nicht daran interessiert, Bilder von lauterer Schönheit zu malen, wie es beispielsweise Tizian so meisterhaft gelang. Wenn er eine biblische oder mythologische Szene komponierte, hatte er ein Bild des Geschehens vor Augen, das ihn erschütterte – und diese Erschütterung wollte er auf die Betrachter seiner Bilder übertragen. „Christus am See Genezareth“ macht deutlich, mit welchen revolutionären Mitteln er dieses Ziel erreichte. Das Bild zeigt eine Szene aus dem Neuen Testament: Christus ruft den Fischer Petrus über den sturmgepeitschten See zu sich; der, erfüllt vom Glauben, „warf, da er unbekleidet war, das Oberkleid über und sprang in den See.“ Es geht also um eine Szene voller Dramatik, in der ein Mensch Gott erkennt und sich mit ihm vereinigen will. Tintoretto nutzt jeden möglichen Kunstgriff, um diese Dramatik entsprechend zu vermitteln.

Dramatische Natur

Die Natur spielt eine große Rolle in diesem Drama – der Maler zeigt das sturmgepeitschte, gischtige Wasser, den düsteren Himmel mit seinen kompakten Wolken, die ein Zeitgenosse Tintorettos „Fladen von Blei“ genannt hat; überhöht und gewaltig steht die Figur des Erlösers am Ufer des Sees, auf dem, winzig und verloren, das Boot mit seinen schemenhaft angedeuteten Insassen hilflos im Sturm treibt.

Unwiderstehlich drängt es Petrus zu seinem Heiland: Seine Figur ist deutlich größer als die anderen Fischer gemalt, er wirft sich geradezu ins Wasser, und durch seine ausgebreiteten Arme scheint er fast zu fliegen (siehe Ausschnitt).

Vor allem aber ist es das Licht des Bildes, das diese dramatische Geschichte erzählt: Unwirklich und fahl liegt es über der Landschaft und hüllt die Gestalt des Christus in eine Aureole der Heiligkeit.

Hier der Erlöser, hell, klar, ragend und ruhig; dort das vom Meer gebeutelte Schiffchen mit den winzigen, gegen die Naturgewalten ankämpfenden Menschen. Das ist die Allegorie, die uns Tintoretto zeigen will, dramatisch, aufgewühlt und eingehüllt in „das Licht, das niemals war, auf Land und See.“

„Christus am See Genezareth“, von Jacopo Tintoretto, Öl auf Leinwand, 117 cm x 168 cm.

National Gallery of Art, Washington, D. C. Sammlung Samuel H. Kress, 1952

Ihre Papiere, bitte . . .

Selten ist die Wahl des geeigneten Zeichenpapiers so wichtig wie bei der Arbeit mit Pastellkreiden. Deren farbliche Wirkung ist immer abhängig von der Art des verwendeten Papiers.

Körnung, Ton und Oberflächenstruktur des Papiers bestimmen entscheidend die Wirkung Ihrer Zeichnung. Anhand der drei verschiedenen Bögen Ingrespapier auf der abgebildeten Farbkarte erkennt man, wie stark der Papierton die Wirkung von Pastellkreiden beeinflußt. Über diese drei Bögen – oben ein graublauer Papierton, in der Mitte ein hellcremefarbener, unten ein dunkelgrüner – wurden mit neun unterschiedlichen Pastellfarben senkrechte Streifen gezogen.

Auf dem Blatt oben, mit seinem mittleren Helligkeitswert und einem kühlen Farbton, setzen sich insbesondere helle, dunkle und warme Farben ab. Lediglich das kühle Blau (H) tritt zurück. Der helle, warme Papierton des mittleren Bogens scheint die lichten Pastelltöne E und F fast zu „verschlucken", während die dunklen Farben hervorstechen.

Der dunkelgrüne Bogen schließlich vermittelt den entgegengesetzten Eindruck: Die dunklen Töne wirken gedämpft, während das Rot (C) sowie die hellen Töne (E, F und G) deutlich hervortreten.

Bevor Sie Ihre Zeichnung in Angriff nehmen, sollten Sie eine eigene Farbkarte anfertigen. Die vorgesehenen Pastellfarben tragen Sie, wie in unserem Beispiel, auf verschiedene Papierbögen auf, um herauszufinden, welche Wirkungen Sie damit erzielen können. Zum einen wird es Ihnen so leichter fallen, den passenden Papierton herausfinden, zum anderen können Sie die idealen Pastelltöne für Ihr gewähltes Motiv von der Farbkarte „ablesen" und kontrolliert in der Zeichnung einsetzen. Kennzeichnen Sie die Farben der verwendeten Pastellstifte, wie in unserem Beispiel, mit Buchstaben oder Ziffern.

1784

Der Künstler Dennis Frost verwendete für die Portraitzeichnung rechts die gleichen Zeichenpapiere und Pastelltöne wie in der abgebildeten Farbkarte. Noch deutlicher als auf der Farbkarte erkennt man in seinem „dreigeteilten" Bild die Bedeutung der Papiertöne. Auf dem oberen graublauen Papier treten besonders die Rot-, Gelb- und Hauttöne hervor, die sehr frisch und kühl anmuten. Das cremefarbene Zeichenpapier dagegen verleiht denselben Tönen einen Eindruck von Wärme, während der dunkelgrüne Papierton im unteren Drittel die Pastellfarben dämpft und eigentümlich fahl erscheinen läßt.

Halt für die Pigmente

Für Pastellzeichnungen kommen nur Papiere in Frage, deren Oberfläche den lockeren Pigmenten der Pastellkreiden Halt bieten können. Wichtig hierfür ist eine mehr oder weniger rauhe Textur des Papiers.

Außer den Ingrespapieren gibt es noch andere Papiere für Pastellzeichnungen. Mi-Teintes, eine Sorte französischer Cansonpapiere, verleiht mit rauher Textur dem Pastellstrich ein sprödes, durchbrochenes Aussehen. Velourpapiere bieten eine samtartige Textur, die ein sehr weiches Verschmelzen der Farbtöne ermöglicht. Feines Sandpapier nimmt die Pastellpigmente gut an und erlaubt sowohl weiche Übergänge wie auch scharf akzentuierte Ränder. Auch Aquarellpapiere bieten interessante Möglichkeiten, und selbst billigste Papiere wie die einseitig

rauhen Packpapiere oder das einfache grau oder blau getönte Schulzeichenpapier laden zum Experimentieren ein.

Rauhe Papiersorten

Der Gegensatz im Ausdruck der drei Portraits geht vor allen Dingen auf Dennis Frosts Verwendung zwei extrem verschiedener Papiere zurück. Beispielhaft unterstützt das jeweils gewählte Papier den charakteristischen Ausdruck des Modells.

Zeichnen Sie auf grobkörnigem Papier energisch und bestimmt. Die grobe Körnung nimmt an den erhobenen Stellen viel Pigment an; die Vertiefungen bleiben mehr oder weniger unberührt. So ergibt sich ein lebhafter Rhythmus zwischen den Pastelltönen und dem Papierton.

Das Ineinanderwischen einzelner Pastelltöne würde diesen Rhythmus leicht zerstören. Lassen Sie sich vom Papier zu einem betonten Zeichenstrich ermutigen. Für sein Portrait des alten Mannes hat Dennis Frost sehr bewußt ein dunkelbraunes Mi-Teint-Papier mit sehr grober Körnung gewählt. Kurze, energische Zeichenstriche lassen den Papierton immer wieder durchscheinen und geben so auf überzeugende Weise die verwitterten Gesichtszüge des knorrigen Alten wieder.

„Alter Mann" von Dennis Frost, Pastellkreiden auf Cansonpapier, Mi-Teintes; Ausschnitt.

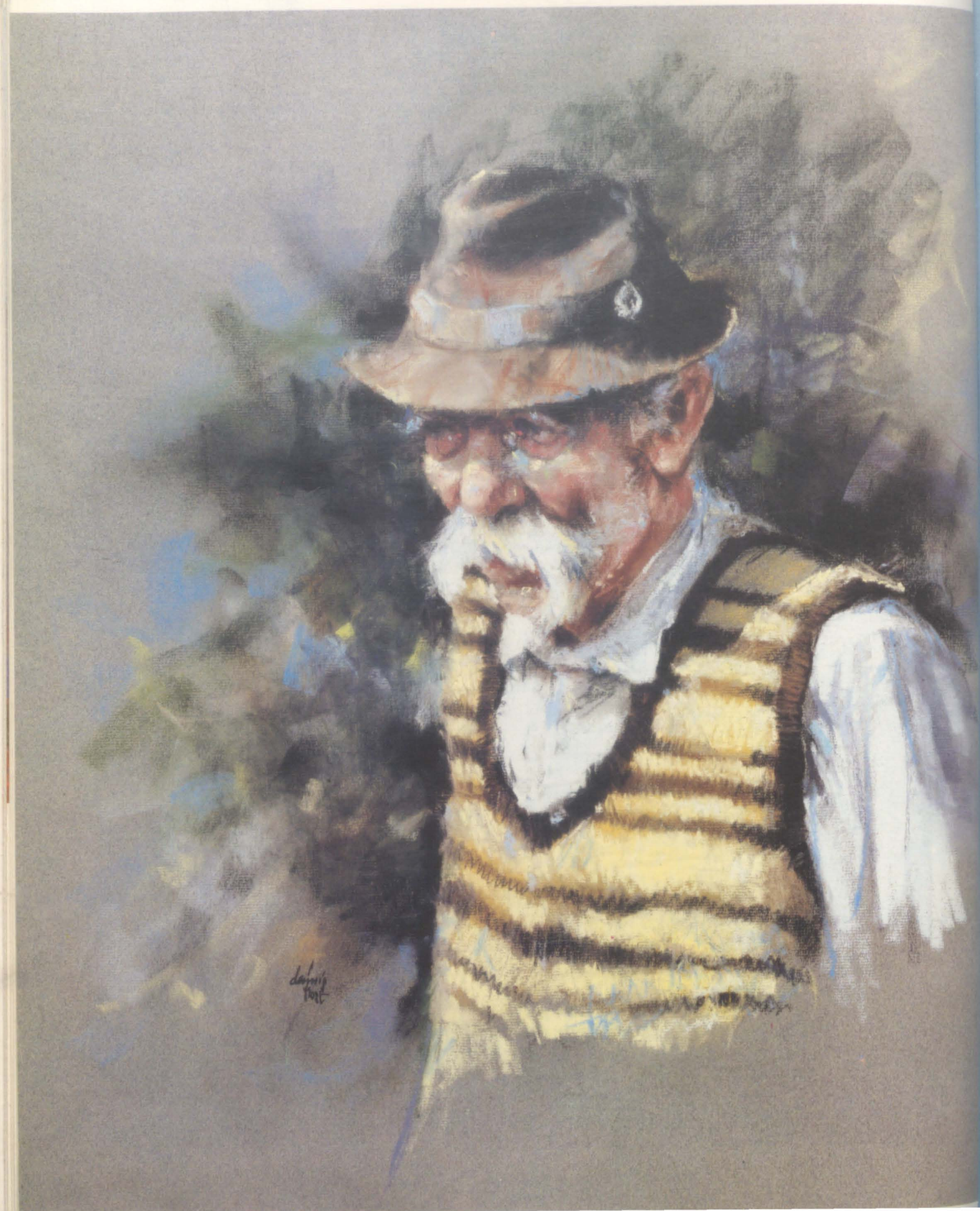
Um die kindlich zarten Züge des Jungen einzufangen, wählt Dennis Frost für sein zweites Portrait ein sehr feines und weiches Velourpapier. Die Zeichnung hat so gut wie keine Schärfe, alle Pastelltöne wurden sanft verstrichen und verwischt.

Glatte Papiersorten

Das Geheimnis des Velourpapiers sind die winzigen Fasern an seiner Oberfläche. Durch sie ist das Papier rauh genug, um die Pastellpigmente anzunehmen, gleichzeitig aber so weich, daß ein sanftes Verschmelzen der Pastelltöne möglich ist. Frost trägt die Farben sehr leicht auf und verreibt sie dann vorsichtig mit einem Papierwischer oder seiner Fingerkuppe, bis eine samtweiche, fast süßliche Anmutung erreicht ist. Die Augenwimpern des Jungen akzentuiert er mit winzigen Strichen eines Pastellstifts. Das Fehlen jeglicher Körnung im Papier trägt hier wesentlich zum Bildausdruck bei.

Umseitig: „Der Alte aus Hunston", Dennis Frost, Pastellkreiden auf Ingrespapier, 58 cm x 48 cm. Die Anmutung dieses Portraits liegt zwischen dem rauhen Ausdruck der Zeichnung auf grobkörnigem Mi-Teintes Cansonpapier und den zarten Übergängen, die sich auf dem Velourpapier ergeben.

„Jungenportrait" von Dennis Frost. Pastellkreiden auf Velourpapier; Ausschnitt.



Ölmalerei — Firnisse II

Eine große Auswahl verschiedener Firnissorten als verstreichbare Flüssigkeit oder Spray macht den abschließenden Schutz oder die Aufbesserung der Leuchtkraft Ihres Ölgemäldes zu einem einfachen Arbeitsschritt.

Wie lange sollten Sie warten, bevor Sie Firnis auf ein Ölgemälde auftragen?

Retuschierfirnis kann in dünnen Schichten aufgebracht werden, sobald die Ölfarben griffest sind – normalerweise nach ein paar Tagen. Der Schlußfirnis darf dagegen erst aufgetragen werden, wenn das Gemälde vollständig getrocknet ist, weil er sonst durch die Veränderungen in der trocknenden Farbschicht Risse bildet. Wie lange Sie warten müssen, hängt davon ab, wie dick der Farbauftrag ist – je dicker die Schicht, um so länger die Trokkenzeit. Sicherheitshalber sollten Sie Ihr Ölbild sechs bis zwölf Monate ruhen lassen.

Haben alle Firnisse die gleiche Trockenzeit?

Ölhaltige Firnisse brauchen länger zum Trocknen als solche, die kein Öl enthalten. Die Trockenzeit hängt auch stark von der Raumtemperatur ab. Je wärmer es in dem Raum ist, um so schneller trocknet der Firnis. Als Faustregel für alle Firnissorten kann man eine Trockenzeit von 48 Stunden bei mittlerer Raumtemperatur ansetzen.

Lassen sich verschiedene Firnissorten miteinander mischen?

Es ist unbedenklich, zwei traditionelle oder zwei synthetische Firnisse jeweils miteinander zu mischen; viele Maler tun dies, um einen feineren Oberflächenglanz zu erhalten. Dagegen ist das Mischen von Naturharz- mit Kunstharzfirnissen oder löslichen mit unlöslichen Firnisarten nicht empfehlenswert. Entsprechend sollten Sie, wenn Sie bereits ein Naturharzprodukt für den Zwischenfirnis gewählt haben, auch eine natürliche Sorte als Schlußfirnis nehmen.

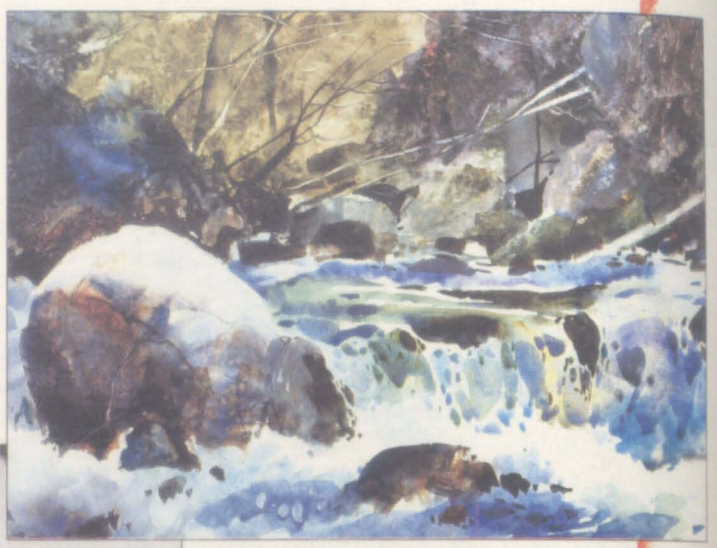
Läßt sich der Firnis leichter als Spray auftragen?

Ein gleichmäßiger Überzug mit einem Spray setzt etwas Übung voraus, da man im selben Abstand in waagerechten Linien von oben nach unten sprühen muß.

Verschiedene Hersteller bieten Retuschier- und Schlußfirnisse in den unterschiedlichsten Zusammensetzungen und Oberflächenwirkungen an.

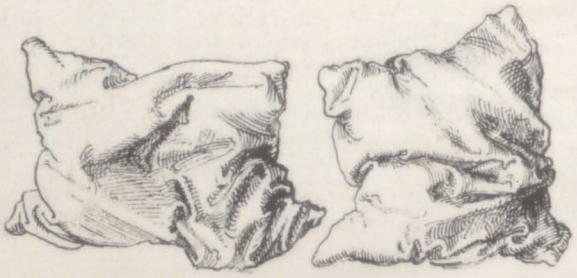
Vorschau auf Heft 65

Im zweiten Teil unserer Übung in **AQUARELL** erfahren Sie, wie Irving Shapiro die Felsen im Vordergrund modelliert und das lebendige Spiel von Licht und Schatten auf dem Wasser gestaltet.
Haben Sie schon einmal daran gedacht, Ihr Skizzenbuch ins Theater oder in ein Konzert mitzunehmen? Anstatt passiv zuzuhören, nutzen Sie die Musiker als Modelle. In den **SKIZZEN UND STUDIEN** erhalten Sie wertvolle Hinweise, wie Sie die unterschiedlichen Haltungen am besten festhalten.



Eine Technik ganz besonderer Art stellen wir Ihnen in **MISCHTECHNIKEN** vor: die Aussprengtechnik. Wir zeigen Ihnen, wie Sie damit ungewöhnliche Bildwirkungen erzielen, die etwa den Druckgrafiken gleichen.

Textilien sind ein klassisches Bildelement, jedoch nicht einfach darzustellen. Viele Künstler fühlen sich auch nach langer Übung noch unsicher in der Darstellung von Stoffen und deren Faltenwurf. Folgen Sie in **ZEICHENTECHNIKEN** einem reizvollen Vergleich dreier großer Meister zu diesem Thema.
In einer Übung in **ÖLMALEREI** beobachten Sie den Künstler Angelo John Grado, wie er ohne eine durchdachte Vorzeichnung malt.



DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 65

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 65

ZEICHENTECHNIKEN	
Dreifaltigkeit	1789
Übung: Vielfältig	1792
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Schimmernde Farben	1794
ÖLMALEREI	
Spontan und leicht	1796
Übung: Blick aus dem Fenster	1797
SKIZZEN UND STUDIEN	
Skizzen-Sinfonie	1800
MISCHTECHNIKEN	
Gesprengte Masken	1802
Übung: Fresien-Stilleben	1803
SEHEN UND VERSTEHEN	
Canalettos Guckkasten	1808
AQUARELL	
Übung: Gebirgsbach	1812
MATERIALKUNDE	
Bilderrahmen aus Holz I	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

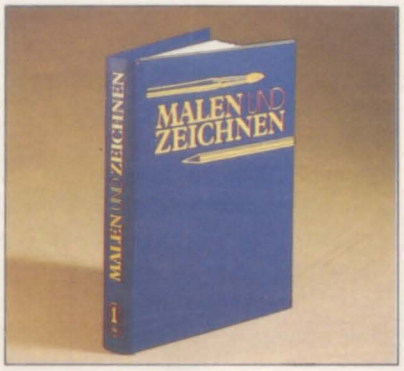
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
1789–1795, 1808–1811 Fabbri; 1796 Charles Reid; 1797–1799 Angelo John Grado; 1800, 1801 David Millard; 1812–1816 Irving Shapiro

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die englische Ausgabe ‚DRAW IT PAINT IT' erschien bei Watson-Guptill Publ./ Eaglemoss Publ. Ltd., © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986; weiteres Material wurde übernommen aus ‚CORSO DI DISEGNO', © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri S.P.A., Mailand. © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987, 1988.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Dreifaltigkeit

Bei der schwierigen Darstellung von Stoffen und Faltenwürfen gibt es interessante Vorbilder. Folgen Sie uns beim aufschlußreichen Vergleich dreier Bilder großer Meister!

Stoffe sind wirklich nicht leicht darzustellen. Sie zeichnen auf eigentümliche Weise die Form der darunterliegenden Objekte nach und entwickeln dabei im Faltenwurf eine Eigendynamik. Die unterliegende Form, etwa ein menschlicher Körper, wird zum Teil vereinfacht, zum Teil aber auch uminterpretiert.

Die Art des Faltenwurfs drückt zugleich auch die Beschaffenheit des jeweiligen Gewebes aus. All dies erfordert vom Künstler eine hohe Konzentration seiner handwerklichen Mittel. Kein Wunder, daß man leicht an dieser Aufgabe verzweifelt. Nutzen Sie die Erfahrungen der alten Meister, die es in der Stoffdarstellung zu hoher Vollkommenheit gebracht haben. Unsere Beispiele sind insofern reizvoll, als sie an sehr ähnlichen Gewandstudien den direkten Vergleich dreier großer Meister der Malkunst ermöglichen.

Davids Vorzeichnung zu seinem Brutusgemälde ist als Diagonalkomposition angelegt. Das helle Rasternetz diente ihm zur späteren Übertragung auf die Leinwand. Eine der wichtigsten Kompositionslinien ist die von links unten nach rechts oben gespannte Gewandfalte. Sie wird von der gebogenen Linie des verhüllten Arms wie ein Formecho aufgegriffen und verstärkt. Beide Linien lenken den Blick des Betrachters unweigerlich zum Kopf der Figur bzw. zu der Stelle, wo man den Kopf unter der Verhüllung vermutet.

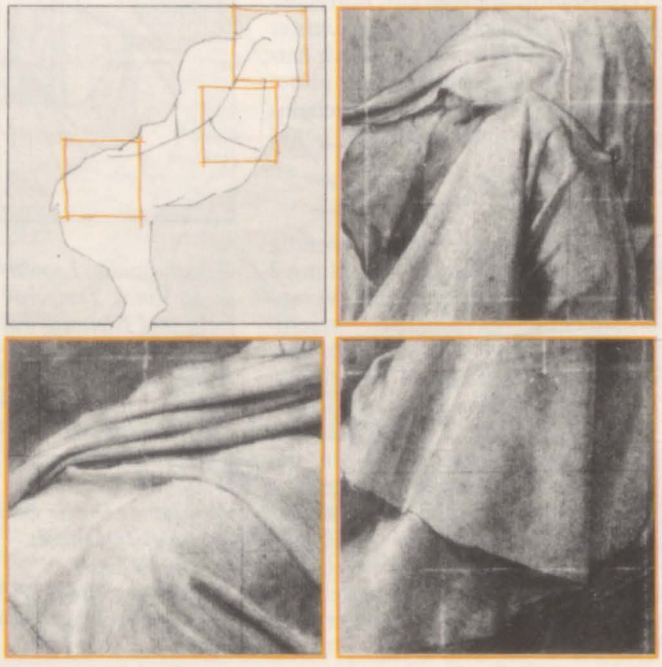
Geweckte Neugier

Durch die Verhüllung verleiht David seiner Komposition einen dramatischen Akzent. Einerseits entsteht so beim Betrachter Neugierde auf das Gesicht, andererseits wird seine Aufmerksamkeit auf die hingesunkene Körperhaltung konzentriert, die die Reue und Verzweifelung des Brutus sehr gut ausdrückt.

Davids Zeichenstil betont die Weichheit und den Fluß des Gewebes. Dafür nahm er die Schärfe des einzelnen Striches bewußt zurück. Der weiche Graphitstift scheint an den Konturen leicht verwischt. Mit weißer Wasserfarbe „höhte" der Künstler große Partien, d. h. er fügte die Lichter mit einem Ton ein, der heller als der Papierton ist. Der Bildausschnitt am Knie zeigt, wie David innerhalb sehr heller Partien durch feine Tonmodulationen Volumen schafft und zugleich den weichen Charakter des Gewebes betont. Außer an den scharfen Grenzen der Schlagschatten führte er die Schatten sanft in die Lichter über. Dadurch, daß David die weißen Bereiche auffallend flächig anlegte, entsteht der Eindruck eines breit flutenden Oberlichtes.

Musée des Beaux-Arts, Tours

Studie zum Brutus-Bild, Jacques-Louis David, Graphitstift auf beigem Papier, mit weißer Farbe gehöht, 57 cm x 43 cm. Die Verhüllung wichtiger Körperpartien, wie hier des Kopfes, weckt die Neugierde des Betrachters. Die Kniepartie und der Tuchausschnitt rechts zeigen deutlich die sanften Übergänge zwischen den Tonwertstufen.



Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Florenz

Auch Leonardo da Vinci hat Teile seiner eindrucksvollen Gewandstudie gehöht. Er malte mit grauen Temperamischungen auf mittelheller Leinwand und setzte die Lichter mit Bleiweiß dagegen ab. Doch entsteht bei ihm ein ganz anderer Materialeindruck: Das Gewebe erscheint diesmal kostbar glänzend und schwer im Fall.

Edler Glanz

Der Faltenwurf ist überaus lebendig und schön beobachtet. Abbildung 2 zeigt die Faltenformen zur Veranschaulichung schematisch vereinfacht. Um den seidigen Oberflächendruck zu erzeugen, legte Leonardo die Schatten sehr tief an.

Die Zeichnung 3 demonstriert in einem Zwischenstadium, wie dadurch die Plastizität der Darstellung bereits gesteigert wird. Von dort aus ging Leonardo in feinen Graustufen zu den Mitteltönen über, die von der grundierten Leinwand gebildet werden. Mit reinem Weiß setzte er dann schmale Glanzstreifen ab.

1

Gewandstudie, Leonardo da Vinci, Temperafarbe und Bleiweiß auf Leinwand, 29 cm x 20 cm. Abbildung 1 zeigt, daß auch Leonardos Kompositionsschema eine diagonale Hauptlinie (ähnlich wie Davids Studie zum Brutus-Bild) enthält. Innerhalb dieser Ausrichtung bilden sich mehrere Dreiecksformationen.

2

3

Louvre, Zeichensammlung

Dürers großartige Gewandstudie unterscheidet sich im Strich deutlich von der Davidzeichnung: Die einzelnen Linien treten viel akzentuierter hervor.

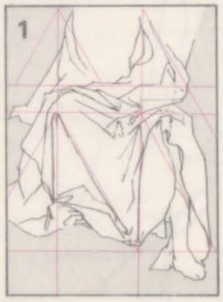
Nordische Sichtweise

Die Komposition wirkt statischer und eher bildhauerisch-monumental. Das zeigt sich auch in dem Fall des Stoffes, der weniger fließend als bei Leonardo erscheint. Das mag an dem andersartigen Medium – Feder und Tusche – liegen, kann aber auch in dem teutonischen Künstlertemperament Dürers begründet sein.

Die Schemaskizze 1 enthüllt die zugrundliegende strenge Geometrie aus vertikalen und diagonalen Linien. Zwischen den Knien entsteht ein ungebrochenes „N".

Die Skizze 2 zeigt vereinfachend, wie der Rhythmus aneinandergrenzender heller und dunkler Formen die Faltenstruktur bildet.

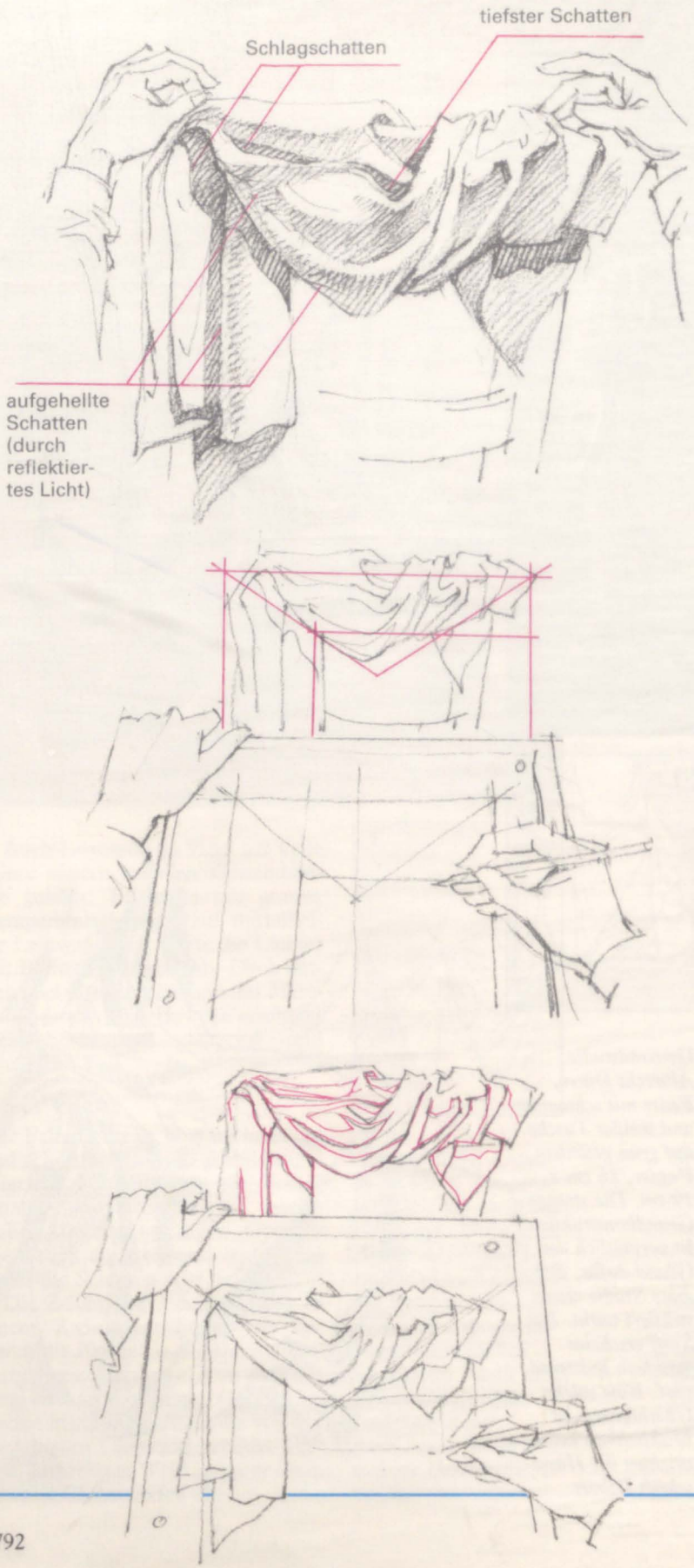
In Skizze 3 wird deutlich, wie durch die Ausarbeitung der dunklen Partien die Darstellung an Plastizität gewinnt. Jede Vertiefung der Schlagschatten bringt die anderen Bildteile nach „vorn".



Gewandstudie, Albrecht Dürer, Feder mit schwarzer und weißer Tusche auf grün getöntem Papier, 26 cm x 19 cm. Die strenge Grundkonstruktion ist vermutlich der Grund dafür, daß diese Studie etwas stilisiert wirkt. Der Stoff erscheint geradezu knisternd steif. Eine solche Überhöhung der Wirklichkeit kennzeichnet die Handschrift Dürers.

2

3



Übung: Vielfältig

Die Grundprinzipien des Faltenwurfs lassen sich am besten an einem einfachen Arrangement erproben. Dafür ist grundsätzlich jedes Stück Tuch geeignet, es sollte nur nicht gemustert sein, da dies die Aufgabe unnötig kompliziert.

Wenn Sie das Tuch ähnlich wie in unserer Abbildung über einer Stuhllehne drapieren, ergeben sich interessante Faltenformen. Verwenden Sie zum Skizzieren einen weichen 2B-Bleistift, halbrauhes Papier und möglichst ein Zeichenbrett als gerade Unterlage.

Im ersten Schritt sollten Sie die Hauptachsen und geometrischen Großformen des Tucharrangements herausfinden und einzeichnen. Auf diese Weise entsteht ein bildnerisches Grundgerüst, mit dem die richtige Zuordnung und Proportionierung der Einzelformen viel leichter fällt. Sie werden die Erfahrung machen, daß die Zeichnung dadurch an Halt gewinnt.

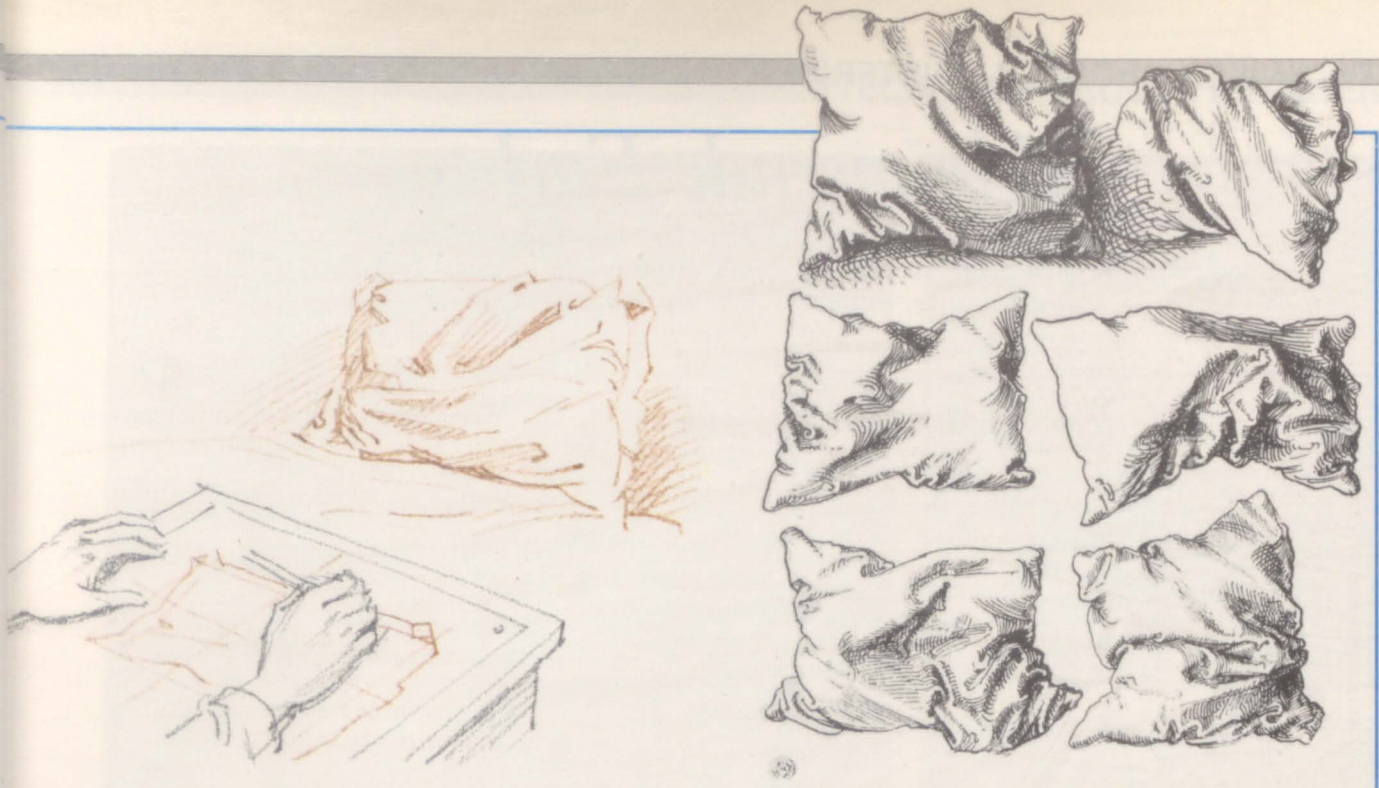
Faltenformen beobachten

Beobachten Sie als nächstes genau die Faltenformen und zeichnen Sie diese als Umrisse ein. Halten Sie den Strich dabei leicht, da diese Konturen weitgehend nur Hilfsfunktionen haben und später zunehmend durch Tonflächen völlig überdeckt werden sollen.

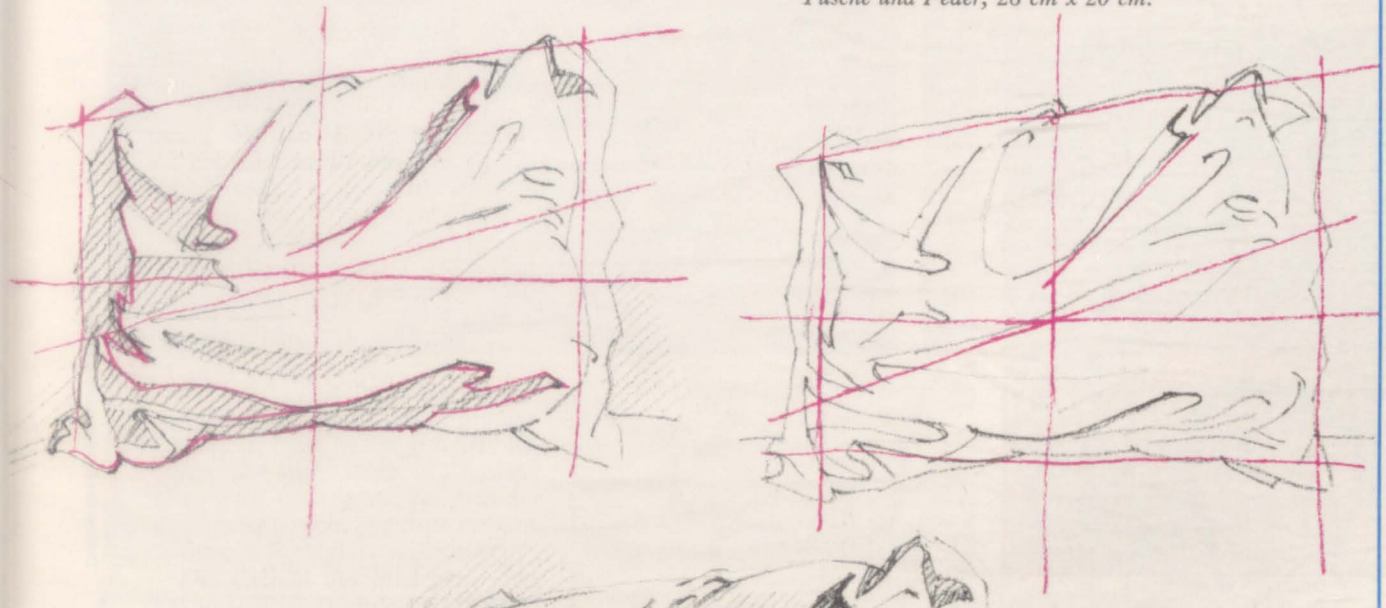
Üben Sie sich darin, in raschem Wechsel zu zeichnen - zu beobachten - zu zeichnen. Nur so läßt sich sicherstellen, daß Sie Ihre tatsächliche Wahrnehmung des Gegenstandes zeichnen, und nicht Ihre Vorstellung davon.

Im letzten Schritt geht es darum, die Helligkeitsverteilung innerhalb des Faltenwurfs genau zu erfassen und die Tonwerte mit lockeren Schraffurflächen einzusetzen.

Gerade dieser Vorgang bietet ein direktes Erfolgserlebnis, weil sich dabei innerhalb kurzer Zeit die Plastizität der Falten herausbildet. Durch wiederholtes Übereinanderschraffieren können Sie die richtige Tiefe der Schatten tastend entwickeln und gut kontrollieren. Auch hierbei ist die genaue Wahrnehmung der Schattenformen wichtig, damit Sie nicht in eine schematische Schattierung abgleiten.



„Sechs Kissen", von Albrecht Dürer, Tusche und Feder, 28 cm x 20 cm.



Für Faltenwurfstudien von Kissen gilt die gleiche Vorgehensweise wie für Tücher. Dürers Kissenzeichnungen sind ein anregendes Beispiel dafür, wie persönlich und lebendig solche „schlichten" Sachzeichnungen sein können.

Metropolitan Museum of Art, Sammlung Robert Lehmann, New York

Schimmernde Farben

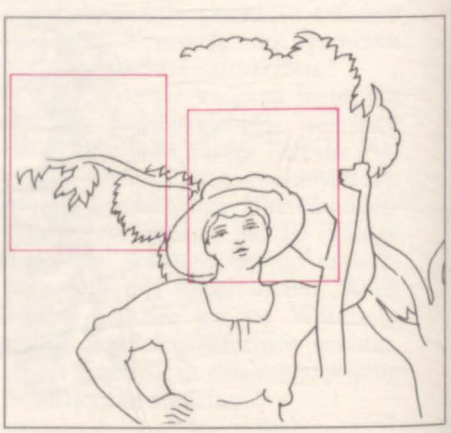
Auch wenn das Lebenswerk Renoirs viele künstlerische Wandlungen zeigt, ist fast all seinen Bildern ein subtiler Aufbau durch zarte, nuancenreiche Farbtöne gemein.

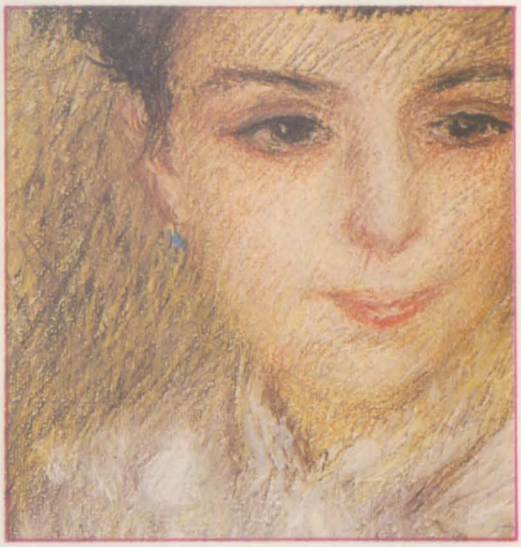
Cabinet des Dessins, Louvre, Paris

„Erntezeit", Auguste Renoir, 1883–1886, Aquarell und Bleistift, 48 cm x 31 cm.

Das abgebildete Aquarell und die Pastellzeichnung entstammen der impressionistischen Schaffensphase des Malers Auguste Renoir (1841–1919).

Die Aquarellstudie zeigt anschaulich, wie der Künstler die lichtdurchfluteten Bilder dieser Periode aufbaute; das wird vor allem in der Darstellung des Laubwerkes deutlich: An den Astenden hat er die Blätter in kühlen Blau-Weißmischungen mit feinen Grüneinsprengseln wiedergegeben, wodurch sie räumlich zurücktreten. Über dem Kopf des Mädchens dagegen sind die Blätter vielfarbig. Man kann erkennen, wie hier einzelne Pinselstriche in beinahe reinen Rot-, Gelb- und Blautönen und in Weiß dicht nebeneinandergesetzt wurden, und sich stellenweise überlappen. Die Gesamtwirkung ist sehr feinsinnig: Das Blattwerk scheint im hellen Sonnenlicht zu schimmern und zu vibrieren.

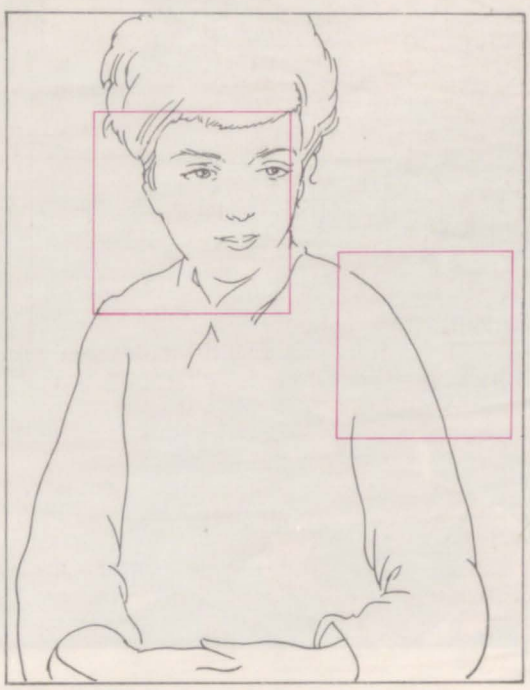




Cabinet des Dessins, Louvre, Paris

Für dieses Pastellgemälde hat Renoir eine interessante Technik angewandt: Er legte locker geführte Pastellstriche über einen gleichmäßig gestalteten Untergrundton, was der Zeichnung sowohl Stabilität als auch wirbelnde Farbigkeit verleiht.

Das Gesicht des Mädchens etwa hat als Grundlage einen recht gleichmäßigen Hautton. Auch die Schatten auf der Nase und über den Augen sind zunächst ganz fein angelegt worden. Über diese flächigen Partien setzte Renoir dann lockere Strichlagen in Braun-, Rot- und Gelbtönen (Ausschnitt oben). Die Malstruktur wird dadurch sehr bewegt, ohne die Form allzustark aufzulösen. Außerdem entstehen hierbei sehr subtile optische Mischungen. Besonders im Hintergrund trug Renoir die Striche locker in verschiedenartigsten Farbtönen auf (Ausschnitt unten).



„Portrait eines sitzenden Mädchens", Auguste Renoir, 1879, Pastell, 61 cm x 47 cm. Im ganzen Bild entfesselt Renoir durch ein Meer umeinanderwirbelnder Farbstriche rhythmische Bewegung. Dadurch entsteht ein reizvolles Spannungsverhältnis zu dem ruhigen Ausdruck des jungen Mädchens.

Spontan und leicht

Befreien Sie sich von allen Zwängen, die das Malen eines sorgfältig geplanten Bildes mit sich bringt. Malen Sie spontan und frei!

Erfahrene Künstler wissen: Je häufiger man sich von eingefahrenen Arbeitsweisen befreit und etwas Neues ausprobiert, desto freier und unverstellter bleibt der Blick auf die Motive und auf die eigene Arbeit. Malen Sie daher ein Bild einmal ganz spontan, ohne vorherige Planung und indem Sie auf die Veränderungen, die sich bei der freien Arbeitsweise auf der Leinwand ergeben, spontan reagieren, so wie ein improvisierender Jazzmusiker ständig neue Harmonien und Rhythmen erforscht. Benutzen Sie die negativen und positiven Formen Ihres Motivs und dessen Farbflächen als Sprungbrett für spontane Ideen – Sie werden rasch feststellen, daß Sie Ihre Arbeit und deren Ergebnisse mit völlig neuen Augen sehen. Es lohnt sich also, direkt ans Werk zu gehen.

„Blaues Eßzimmer" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 50 cm x 46 cm.

1

2

Übung: Blick aus dem Fenster

Der Maler Angelo John Grado zeigt in dieser zweiteiligen Übung, wie auf spontane, ungeplante Art ein Bild entsteht. Sein Thema: der Blick aus dem Atelierfenster an einem sonnigen, heiteren Tag. Grado entschließt sich, um seine Empfindungen gegenüber dem Motiv zu vermitteln, das Bild möglichst freizügig zu beginnen. Gerade bei einem solchen Vorhaben kann die leere Leinwand hemmend wirken. Deshalb sollten Sie der Leinwand einen warmen Grundton geben, bevor Sie mit dem Malen beginnen. Nehmen Sie Kremserweiß, das Sie mit einer Spur Lichter Ocker etwas wärmer getönt haben, und arbeiten Sie die Farbe mit einem Malmesser oder einem großen flachen Borstenpinsel grob in die Oberfläche der Leinwand ein. Verdünnen Sie die Farbe nur mit Terpentinöl und lassen Sie sie, je nach der Dicke des Auftrags, mindestens 48 Stunden trocknen.

1. Erste Pinselstriche

Beginnen Sie mit breiten, lockeren Pinselstrichen die Hauptelemente auf der Leinwand zu markieren. Konzentrieren Sie sich nicht auf die Umrisse oder genaue Formen. Es geht nur darum, Ort und Ausdehnung der Bildelemente zu bestimmen. Nehmen Sie einen runden Borstenpinsel Nr. 3 und mit Terpentinöl verdünnten Lichter Ocker. Das Terpentinöl macht die Farbe transparent und dünnflüssig. So läßt sie sich auch leichter entfernen, falls Änderungen notwendig werden.

2. Das Blattwerk

Deuten Sie, immer noch mit dem Pinsel Nr. 3, die großen Laubpartien mit einer verdünnten Mischung Chromoxidgrün feurig und etwas Lichter Ocker an. Tragen Sie die Farbe mit freien skizzenhaften Pinselstrichen auf die Leinwand, wobei Sie bewußt alles in der Schwebe halten und die Komposition sich entwickeln lassen, ohne gezielt vorzugehen. Diese Art zu malen hat nichts mit mangelnder Sorgfalt zu tun, sondern läßt ihrer Fähigkeit zum Improvisieren freien Lauf.

3. Verdichtung der Farben

Mit einem runden Borstenpinsel Nr. 5 und den gleichen Farben und Mischungen wie bisher verdichtet Grado die Komposition und tastet sich langsam an die Formen heran, ohne sich jedoch mit Einzelheiten aufzuhalten. Instiuktiv läßt er zwischen den Farbflächen größere Bereiche der Leinwand frei, damit genügend Raum für spontane Einfälle bleibt.

3

4

4. Ausbau der Komposition

Verwenden Sie Siena gebrannt, das Sie mit Terpentinöl verdünnen, um das Blumenbeet vor dem Haus anzudeuten. Es verbindet Vorder- und Hintergrund miteinander und setzt mit seiner Farbe gegenüber dem Grün des Blattwerks ein deutliches Gegengewicht.

5. Abstufung der Tonwerte

Während das Bild sich herauskristallisiert und die Elemente Ihrer Komposition mehr Halt bekommen, tragen Sie die Farbe dicker auf, verwenden also weniger Terpentinöl und mehr Leinöl. Beginnen Sie mit Titanweiß oder Ultramarin die Farben des Bildes um einige hellere und dunklere Tonwerte zu bereichern. Überarbeiten Sie das Laub mit unvermischtem Chromoxidgrün feurig, und fügen Sie für die tiefsten Schatten im Blattwerk Ultramarin hinzu. In manchen Teilen des Blattwerks trägt Grado jetzt eine helle bläuliche Mischung aus Ultramarin, Chromoxidgrün feurig und Titanweiß auf, um die Lichtreflexe auf den Blättern anzudeuten.

Arbeiten Sie weiterhin mit einem runden Borstenpinsel Nr. 5. Es wird Ihnen leichter fallen, spontan zu arbeiten, wenn Sie für das ganze Bild nur ein oder zwei Pinsel verwenden, die Sie mit Terpentinersatz reinigen, bevor Sie neue Farben auftragen.

5

6. Präzisere Formen

Allmählich sollten jetzt die Formen in Ihrem Gemälde Gestalt annehmen. Nachdem die Grundstruktur der Komposition feststeht, werden nun einige der Objekte genauer definiert. Deuten Sie den Torweg und die Hauswand des Gebäudes im Hintergrund mit breiten, lockeren Pinselstrichen an. Malen Sie die leichten sonnigen Partien mit einer Mischung aus Siena gebrannt und Titanweiß und verwenden Sie für die schattigeren Bereiche ein warmes Grau aus Siena gebrannt, Ultramarin und Titanweiß.

Überarbeiten Sie die Teile des Blumenbeetes im Vordergrund mit einer dunkleren Mischung aus Siena gebrannt und einer Spur Ultramarin. Wenn Sie nun ihr Bild betrachten, werden Sie erkennen, daß sich der Hintergrund durch besonders helle und warme Farbtöne in deutlichem Kontrast vom Vordergrund in kühleren und schattigeren Farben abhebt.

Arbeiten Sie bis hierher spontan – ähnlich wie ein improvisierender Musiker. Es kann sein, daß Sie sich durch die scheinbar ziellose Arbeitsweise entmutigt fühlen, aber denken Sie daran, daß Sie später noch feinere Details einfügen können. Mit der Zeit wird sich das Motiv herauskristallisieren und in erster Linie aufgrund des impressionistischen Umgangs mit der Farbe voll Licht und Atmosphäre sein.

6

7

7. Erste Details

Die Leinwand hat jetzt den ersten spontanen Farbauftrag erhalten. Von nun an können Sie etwas bewußter und kontrollierter arbeiten. Tragen Sie die Farbe dicker und mit klarer definierten Pinselstrichen auf. Aber übermalen Sie Ihre früheren, lockeren Pinselstriche nicht vollständig; sie verleihen dem Bild seine lebendige, leuchtende Wirkung.

Malen Sie die gegenüberliegende Treppe und Tür in Cölinblau mit einer Spur Chromoxidgrün feurig. Deuten Sie die Fenster links oben mit einer Mischung aus Siena gebrannt mit etwas Umbra natur an, die Sie mit Titanweiß leicht aufhellen. Für das Fenster rechts oben neben dem Eingang tragen Sie eine Mischung aus Böhmische grüne Erde und Lichter Ocker auf. Für die Schatten in den Fenstern und der Tür empfiehlt sich Umbra natur und Ultramarin.

Arbeiten Sie grob mit Weiß das Gitter des Zaunes im Vordergrund aus. Beachten Sie, daß es sich hell vor einem dunklen Hintergrund abhebt, während der Zaun am linken Bildrand als dunkle Silhouette vor einem hellen Hintergrund steht.

Im zweiten Teil der Übung zeigt Ihnen Angelo John Grado, wie Sie mit gezielten Farbaufträgen ein realistisches Abbild des Hinterhofes erreichen, ohne die luftige, vibrierende Lichtstimmung zu zerstören.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine Leinwand oder Malpappe ca. 50 x 40 cm
- einen großen flachen Borstenpinsel, runde Borstenpinsel Nr. 1, 3 und 5 und runde Marderhaarpinsel Nr. 1 und 5
- eine Palette von 13 Farben: Kremserweiß, Lichter Ocker, Chromoxidgrün feurig, Siena gebrannt, Ultramarin, Titanweiß, Cölinblau, Umbra natur, Böhmische grüne Erde, Kadmiumgelb hell, Kadmiumorange, Elfenbeinschwarz und Alizarin-Krapplack dunkel.

Skizzen-Sinfonie

Gehen Sie gern ins Konzert? Dann sollten Sie das nächste Mal Ihren Skizzenblock nicht vergessen. Versuchen Sie, die expressiven Bewegungen der Musiker festzuhalten.

Es mag zunächst etwas exzentrisch erscheinen, wenn sich in einem klassischen Konzert jemand neben Sie setzt, sein Skizzenbuch zückt und mit gespitztem Bleistift auf den Beginn der musikalischen Darbietungen wartet. Tatsächlich aber können Musiker bei einem Konzert lohnende Studienobjekte für den Zeichner sein. Er kann von seinem Standpunkt im Konzertsaal, von dem aus er meistens einen hervorragenden Blick hat, mehrere Stunden die im-

In schnellen Umrißskizzen hält David Millard die Figuren der Musiker fest.

mer wiederkehrenden, verschiedenen Gesten der einzelnen Musiker studieren und sich dabei von den Klängen der Musik zu einem expressiven, fließenden Zeichenstrich inspirieren lassen. Allerdings sollten Sie recht diskret vorgehen und vor allem darauf achten, Ihre Nachbarn nicht zu stören. Beschränken Sie also Ihr Handwerkszeug auf das Notwendigste: ein kleines Skizzenbuch und einen weichen Blei- oder Graphitstift.

Mit diesen sparsamen Mitteln sind dem Künstler David Millard ausdrucksvolle Skizzen von Musikern bei ihrer künstlerischen Arbeit gelungen. Deutlich erkennt man, wie schnell und notizartig er arbeiten mußte.

Fließende Umrisse

An dem Pianisten interessierten ihn die verschiedenen Haltungen des Spielers, die er in mehreren Daumenskizzen festhielt. Als der Geigenspieler hinzukam, betonte Millard die Vertikalen, die das neue Motiv bestimmten. Er versuchte die Umrisse fließend in fast ungebrochenen Linien einzufangen, indem er beim Skizzieren nur ganz selten einmal auf das Blatt schaute.

Die sehr frei gestaltete Skizze des in seine Musik versunkenen Streichtrios ist einer von Millards ersten Versuchen, Musiker im Konzert zu zeichnen. Er erfaßte Stimmung und Haltung der Figuren ganz intuitiv in einem freien, lockeren Liniengefüge, dem er durch rasch schraffierte dunkle Schattenflächen zusätzlichen Halt und Ausdruck gab.

Diese expressive, schnelle Skizze Millards lebt von ihren verspielten Linien und der sehr geschickten Hell-Dunkel-Verteilung.

Gesprengte Masken

Die Aussprengtechnik ist ein neueres Arbeitsverfahren, mit dem Sie ungewöhnliche Bildwirkungen erzielen können. Je nach dem, wie konsequent diese Technik angewendet wird, kann man damit Bilder herstellen, die wie Druckgrafiken aussehen. Die Aussprengtechnik läßt sich abwechslungsreich einsetzen und sorgt für interessante Ergebnisse.

Die Aussprengtechnik bedient sich zweier Medien: wasserlösliches Deckweiß und wasserfeste schwarze Ausziehtusche. Dabei übernimmt die weiße Farbe die Funktion eines Abdeckmittels.

Man trägt die weiße Farbe auf die Bildteile auf, die vor dem darauffolgenden Tuscheanstrich geschützt werden sollen. Dort wo die Tusche direkt in das Papier einzieht, trocknet sie fest und läßt sich nicht wieder lösen. Anders an den Stellen, die vorher mit Deckweiß angelegt worden sind: Sie heben sich im Wasser wieder vom Papier ab, so daß schließlich eine hart konturierte Pinselzeichnung mit teilweise zart verlaufenden Tonflächen zum Vorschein kommt. Sie ähnelt einem Holz- oder Linolschnitt.

Diese Schwarz-Weiß-Komposition kann in einem weiteren Schritt farbig ausgestaltet werden.

Vorbereitungen

Sie können ein Aquarell-Deckweiß oder ein Weiß aus dem Sortiment der Gouachefarben benutzen. Wichtig ist, daß sich die Farbe wieder lösen läßt und das Papier nicht färbt, während die schwarze Tusche sich im Wasser nicht wieder lösen darf.

Den Ausgangspunkt bildet eine sorgfältige Bleistiftvorzeichnung, bei der schwarze und weiße Elemente miteinander in Einklang gebracht und auch die Bereiche festgelegt werden müssen, die eine gebrochene Textur erhalten sollen.

Decken Sie die Bildteile, die weiß bleiben sollen, dick mit Weiß ab, und die anderen Partien, die für schwarze Tusche durchlässig bleiben sollen, nur hauchdünn. Dort, wo volltonige schwarze Linien oder Flächen erwünscht sind, bleibt das Papier frei. Lassen Sie die weiße Farbe vollständig trocknen; danach wird die gesamte Bildfläche mit Tusche überzogen. Wenn alles getrocknet ist, halten Sie das Papier unter fließendes Wasser, und reinigen Sie mit einem weichen Borstenpinsel die Stellen, an denen die Tusche von dem darunterliegenden Deckweiß abgesprengt wird. Jetzt bildet sich das Motiv in schwarzen Umrissen und grau durchbrochenen Tonflächen deutlich ab.

„Chrysanthemen im gelben Krug" von Dietrich Ekert. Aussprengarbeit, 47 cm x 37 cm.

Übung: Fresien-Stilleben

Hinter der Zusammenstellung der Gegenstände dieses Stillebens von Dietrich Ekert steckt reifliche Überlegung. Die Fresien wählte der Künstler wegen der warm leuchtenden Farben und der feinen Formen ihrer Blütenkelche. Eine bedeutende Rolle nimmt der Spiegel ein: Er schafft dadurch, daß er den Blumenstrauß und einige Gegenstände widerspiegelt, eine zweite Betrachtungsebene – das Bild im Bild. Außerdem wiederholen sich im Zierrahmen des Spiegels die Kelchformen der Blüten, so daß ein harmonisches Wechselspiel der Formen entsteht. Indem Ekert den Spiegel in die rechte obere Ecke setzt und die Vase in die Mitte, erhöht er die kompositorische Spannung.

Zur Komposition gehört auch ein alter indischer Holzstempel und ein Notenheft, in deren Ornamentik sich die Blütenblätter in variierter Form wiederholen. Selbst die Armreifen tragen mit ihrer Kreisform zur Geschlossenheit der Komposition bei. Ihre Form wiederholt sich in der Umrandung des Portraits auf dem Notenheft und im Spiegelrahmen. Durch diese geschickt gewählte Abfolge werden die Ebenen vom Vordergrund bis in den Hintergrund miteinander verbunden. Auch die Farbgebung durch die Blumen wirkt ausgeglichen: Das Rot und Grün der Fresien belebt die ansonsten sehr dezente Farbigkeit.

1

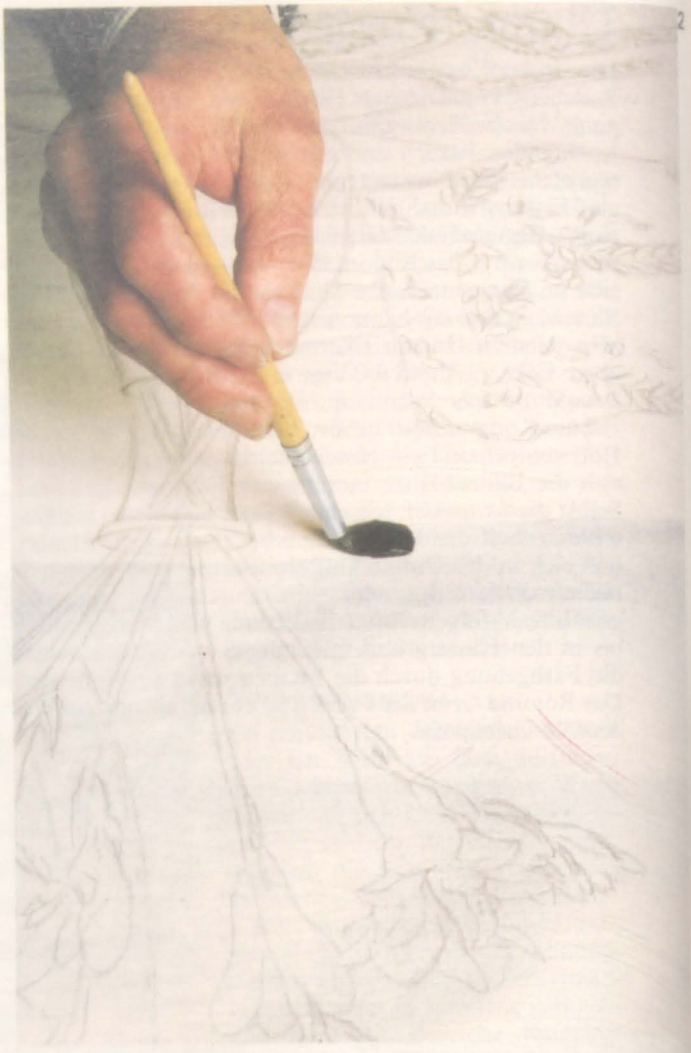
1. Die Vorzeichnung

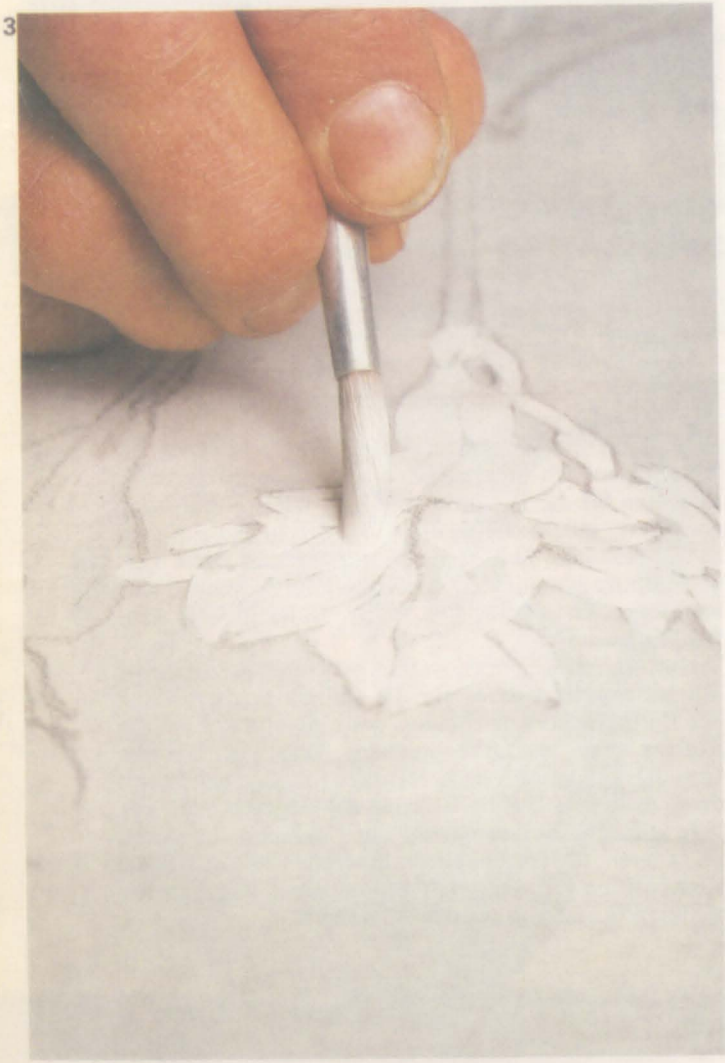
Der Künstler wählt für diese Übung einen guten Zeichenkarton mit glatter Oberfläche. (Gänzlich andere Effekte lassen sich mit rauhem Aquarellpapier erzielen.) Feuchten Sie das Papier an und spannen es auf ein Zeichenbrett, indem Sie es mit gummierten Papierklebeband befestigen, und lassen Sie es trocknen. Diese Vorbehandlung garantiert, daß sich das Papier, wenn es sich beim späteren Auswaschen wellt, wieder glättet, während es trocknet.

Nun kann die Vorzeichnung begonnen werden. Sie müssen sich jetzt schon für die endgültige Anordnung der Bildelemente entscheiden, weil hiervon der genaue Auftrag der Deckfarbe abhängt. Skizzieren Sie die Grundelemente mit einem HB-Bleistift, und achten Sie dabei nicht nur auf die Umrisse der Gegenstände, sondern auch auf die Begrenzung der Flächen und Formen im Inneren, die später abgedeckt werden sollen. Um die Komposition zu vereinfachen, verzichtet Ekert in der weiteren Gestaltung auf das Notenheft.

2. Das Papier tönen

Tönen Sie als erstes den Malgrund gleichmäßig mit einem stark verdünntem Grauton Ihrer Aquarellfarben. Am besten eignet sich dazu Paynesgrau. Das Zeichenbrett wird schräg gestellt, und mit einem runden Haarpinsel Nr. 10 wird der Farbton in ruhigen, horizontalen Pinselschwüngen von oben nach unten aufgetragen. Auf diese Weise erhält das Papier einen gleichmäßig stumpfen Grauton, der Ihnen beim späteren Auftrag hilfreich ist, denn anstatt das Deckweiß auf weißem Untergrund aufbringen zu müssen, haben Sie einen leichten Kontrast, der Ihnen das genaue Ausmalen mit dem Weiß erleichtert (Sie können auch das Deckweiß zart tönen).





3. Mit Weiß abdecken

Nachdem der blaßgraue Anstrich getrocknet ist, werden jetzt die wesentlichen Bildelemente wie die Fresien mit weißer Wasserfarbe abgedeckt. Für größere Flächen verwenden Sie weiterhin den Pinsel Nr. 10, für Details empfiehlt sich ein Pinsel Nr. 3. An den Stellen, an denen der Malgrund weiß bleiben soll, muß der Farbauftrag entsprechend dick sein. Für gebrochene Schwarz-Weiß-Effekte tragen Sie das Weiß dünn oder streifig porös auf.

Diese Arbeitsphase ist zeitaufwendig, da Sie, um eine sichere Abdeckung zu erlangen, mehrere Schichten weißer Farbe aufbringen müssen. Halten Sie sich stets vor Augen, daß alle Partien tiefschwarz sein werden, die Sie nicht abgedeckt haben. Einzelne Linien, die beispielsweise zwei Blütenblätter voneinander trennen, lassen Sie als schmalen Spalt jeweils zwischen den Deckweißflächen stehen.

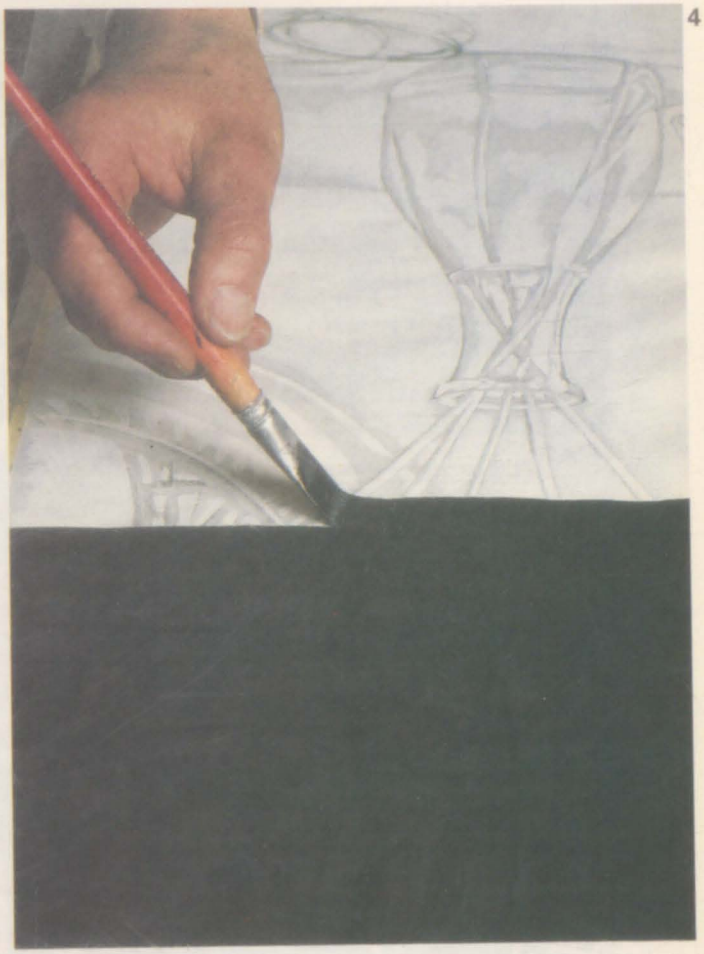
4. Die Tusche auftragen

Nachdem die abgedeckten Flächen völlig getrocknet sind, bringen Sie die schwarze Ausziehtusche – bei schräg gestelltem Zeichbrett und ausgehend vom oberen Papierrand – mit einem breiten Flachpinsel auf. Arbeiten Sie in gleichmäßigen, waagerechten Strichen. Im allgemeinen reicht ein Anstrich völlig aus, es sollte aber kein Flecken Weiß sichtbar bleiben. Arbeiten Sie mit leichter Hand, damit die weißen Farbschichten nicht abblättern. Lassen Sie alles gut trocknen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen Zeichenkarton guter Qualität, ca. 75 cm x 55 cm
- ein Zeichenbrett und Papierklebeband
- einen HB-Bleistift
- runde Haarpinsel Nr. 3, 7, 10,
- wasserfeste schwarze Ausziehtusche
- Deckweiß aus dem Sortiment der Aquarell- oder Gouachefarben
- Aquarellfarben: Paynesgrau, Phthaloblau, Violett feurig, Echtrosa, Krapplack dunkel, Saftgrün, Umbra natur, Kadmiumgelb hell.

4



5

5. „Demaskierung"

Jetzt kommt der spannende Moment: Halten Sie das Bild unter laufendes Wasser, am besten eignet sich eine Handbrause. Sie können aber auch wie in unserer Abbildung das Wasser aus einem Gefäß über das Bild gießen. Sobald das Deckweiß sich abzulösen beginnt, blättert auch die Tusche in Fetzen ab. Sie müssen jetzt solange spülen, bis alles Deckweiß entfernt ist und nur die Tusche, die direkt ins Papier eingezogen ist, übrig bleibt. Hartnäckige Reste der Deckfarbe können Sie mit einem weichen Pinsel entfernen.

6

7

6. Trocknen

Der Zeichenkarton ist vom langen Spülen durchfeuchtet und wird viel Zeit zum Trocknen brauchen. Bei dem Bild, das jetzt zum Vorschein gekommen ist, sind die Partien, die zuvor nicht mit weißer Farbe abgedeckt wurden, schwarz, dagegen weiß, wo die Deckfarbe dick aufgetragen wurde und gebrochen schwarz oder grau, wo die Tusche durch dünne Deckweiß-Schichten gedrungen ist.

Wenn Sie mit dieser Technik Erfahrungen gesammelt haben, wird es Ihnen gelingen, den Schwarz-Weiß-Kontrast durch eine feinfühlige Abdeckung mit Deckweiß um einige abgestufte Grautöne zu bereichern. Falls Sie sich darüber hinaus auch für die Zufälligkeiten begeistern können, die bei dieser nicht bis ins letzte Detail zu kalkulierenden Technik mit zum Reiz des Ergebnisses beitragen, können Sie sich bereits jetzt mit dem Bild zufrieden geben und es als fertig betrachten. Wenn Sie dem Bild mit Farben jedoch mehr Wärme und Leben verleihen wollen, sollten Sie es farbig ausgestalten.

7. Die Fresien

Dietrich Ekert verwendet für die farbige Gestaltung Aquarellfarben. Verdünnen Sie Ihre Farben auf einer Palette mit Vertiefungen oder in kleinen Schalen. Die Farbgebung verlangt wenig Raffinesse, denn die Formen sind deutlich schwarz eingefaßt und werden nur ausgemalt. Der Ausdruck kann allerdings dadurch gesteigert werden, daß die Farbtöne innerhalb dieser Grenzen subtil abgestuft werden. Nehmen Sie einen runden Haarpinsel Nr. 7, und malen Sie die Blumenstengel in Saftgrün 2, die Blüten in Krapplack dunkel, Echtrosa und Kadmiumgelb hell.

In der Abbildung können Sie erkennen, wie der Künstler die Farben mit der Pinselspitze geschickt übereinandermalt und durch den Kontrast von roten und gelben Teilen die Formen der Blütenblätter im einzelnen voneinander absetzt. Damit die zarte duftige Frische der einzelnen Blüten vermittelt wird, sollten die Farben für die Blütenblätter stellenweise auch stärker verdünnt aufgetragen werden und weich ineinander verlaufen.

8. Vorder- und Hintergrund

Der Holzstempel und die Schatten auf der Vase werden in unterschiedlich wäßrigen Mischungen aus Phthaloblau mit etwas Umbra natur gemalt. Die Farbe des Spiegelrahmens ist Phthaloblau mit einer Spur Violett feurig. Die Tischplatte erhält eine zarte Tönung aus Umbra natur. Diesem Ton fügen Sie für den Hintergrund noch ein wenig Kadmiumgelb hell und Wasser hinzu. Verstärken Sie die Leuchtkraft der Blüten um einige Nuancen in leuchtendem Orange.

„Fresien mit Holzstempel" von Dietrich Ekert. Schwarze, holzschnittartige Konturen und die zarten Farben der Blüten ergeben zusammen eine ausdrucksvolle Komposition.

8

Canalettos Guckkasten

Was werden wohl die braven Venetianer vor rund 250 Jahren gedacht haben, als sie ihren Mitbürger Canaletto mit einem sperrigen schwarzen Kasten durch die Stadt streifen sahen, in den er gelegentlich hineinstarrte? Damals war er in ganz Venedig der einzige Mensch mit „Kamera". Das hat sich inzwischen gründlich geändert.

Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, arbeitete in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Rom und England, hauptsächlich aber in Venedig. Schon zu Lebzeiten war er berühmt für seine großangelegten Panoramabilder, wie etwa des Canale Grande, der Piazza San Marco oder der Piazza delle Mercerie. Solche Gemälde verkauften sich sehr gut, vor allem bei reisenden Engländern, erst recht wenn sie von einem großen Maler wie Canaletto waren.

Viele Kunstkritiker schätzen an seinen Werken besonders die bescheidene, liebevolle und klare Wiedergabe der Wirklichkeit.

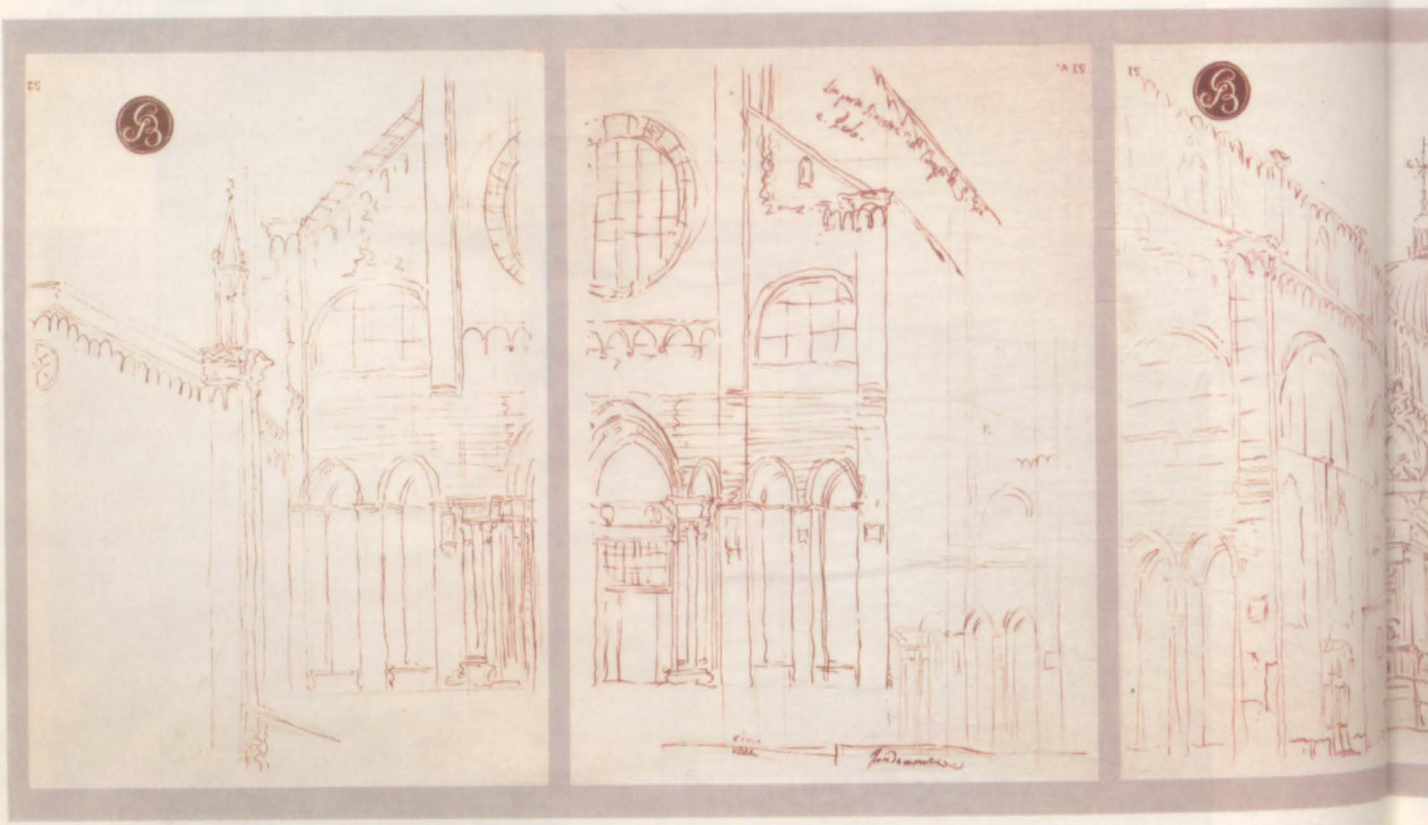
Canaletto hatte eine sehr solide handwerkliche Ausbildung, da er aus einer Familie von Theatermalern kam. Aus der Tradition der Kulissenmalerei läßt sich auch seine Vorliebe für die breite Entfaltung der Sujets erklären.

Wahrscheinlich hat ihn die Detailfülle seiner architektonischen Bildmotive nach einem technischen Hilfsmittel zur genauen Wiedergabe suchen lassen. Er fand diese Hilfe in einem Apparat, der schon vor ihm bei nordeuropäischen Künstlern recht verbreitet war, der Camera obscura, auf deutsch: „dunkler Raum".

Das Bild steht Kopf

In ihrer Grundform ist die Camera obscura einfach ein Kasten mit einem kleinen Loch in einer Wand. Die Lichtstrahlen, die von einem Gegenstand reflektiert werden, fallen durch das Loch auf ein Stück Transparentpapier, das an der offenen Rückseite des Kastens befestigt wird. Aus der Summe der einzelnen Lichtstrahlen bildet sich dann auf dem Papier, wie auf einer Mattscheibe, ein Abbild des Gegenstandes oder Motivs, das man mit dem Bleistift nachzeichnen kann. Das Bild steht allerdings auf dem Kopf.

Man verbesserte diese Grundversion im Laufe der Zeit, indem man an Stelle des Loches eine Linse setzte und damit zugleich die Bildschärfe und Bildhelligkeit steigerte. Canalettos Beitrag zur technischen Weiterentwicklung der Camera obscura bestand vor allem darin, daß er im Inneren einen Spiegel im 45°-Winkel einbaute, der die Lichtstrahlen nach oben gegen eine polierte Glasplatte reflektierte. Außerdem konstruierte er eine klappbare Streulichtabschirmung. Dadurch wurde die Benutzung der Camera obscura erheblich komfortabler. Man konnte nun bequem von oben zeichnen, wie auf einer normalen Unterlage, und auch fester aufdrücken, da das Papier durch die Glasplatte abgestützt war. Die Lichtabschirmung verbes-



serte deutlich den Kontrast und damit auch die Erkennbarkeit des Mattscheibenbildes.

Canaletto verwendete dieses praktische und leicht transportable Gerät nicht nur zur Zeitersparnis beim Festhalten von Details und perspektivischen Verkürzungen, sondern zugleich als eine Art Motivsucher, mit dem er sehr genau feststellen konnte, von welchem Standpunkt aus sich ein befriedigender Ausschnitt eines Motivs ergab. Die Camera obscura lieferte ihm einen unmittelbaren Eindruck von der zweidimensionalen Wirkung einer realen räumlichen Situation, so daß er damit ihre kompositionelle Eignung überprüfen konnte. Tatsächlich sind Canalettos Panoramen für ihren besonders ausgewogenen und ansprechenden Bildaufbau bekannt.

Blickwinkel und Motive

Der Künstler war häufig in Venedigs Straßen und Gassen unterwegs, auf der Suche nach den schönsten Blickwinkeln und Motiven. Wenn er einen solchen Ort entdeckt hatte, besuchte er ihn mit der Camera obscura ein zweites Mal und hielt die gewünschte Ansicht fest, indem er sie auf Papier durchzeichnete. Er konnte sie also wie ein Merkfoto mit nach Hause nehmen.

Diese Skizzen waren jedoch mehr. Ihre Detailauflösung war so genau, daß sie unmittelbar als Gemäldevorlagen dienen konnten. Zu diesem Zweck machte sich Canaletto vor Ort ergänzende Notizen über die Lichtstimmung, Farbigkeit, Helligkeitsverteilung und andere Feinheiten, die die schwarzweiße Linienzeichnung allein nicht vermitteln konnte. Dieses Verfahren wenden ja auch heute erfahrene Künstler in ihren Skizzenbüchern an.

Zweckmäßige Arbeitsweise

Wenn Canaletto nach einem solchen Streifzug in sein Atelier zurückgekehrt war, sichtete er neugierig die schnell ausgeführten Zeichnungen und ergänzte sie hier und da, solange die Erinnerung noch frisch war. Die Bildbeispiele dieser Seite zeigen den typischen Strich dieser Skizzen: Eilig, notierend, ohne künstlerischen Anspruch, dafür pragmatisch und ökonomisch im Aufwand. Es ist erstaunlich, daß keine der vertikalen Linien „stürzt", wie es häufig auf Fotos geschieht. Canaletto muß seine „Kamera" sehr sorgfältig ausgerichtet haben.

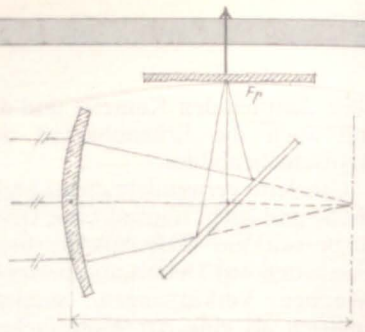
Und noch eine andere Besonderheit seiner Arbeitsweise offenbart sich in diesen Zeichnungen: Wenn ein Motiv sehr umfangreich war, löste der Maler es in mehrere Teilbilder auf, deren Abfolge uns heute beinahe an die seitliche Fahrt einer Filmkamera erinnert. Manchmal hat Canaletto die Camera obscura auch auf eine drehbare Halterung gesetzt und ein Motiv zeichnerisch Bild für Bild „abgeschwenkt" – auch darin liegt eine interessante Parallele zur Filmsprache.

Canalettos Arbeit ist in mehrfacher Hinsicht anregend für die eigene Praxis. Die Camera obscura z. B. ist prinzipiell auch heute einsetzbar und macher hat inzwischen vielleicht Lust bekommen, sie nachzubauen und damit zu experimentieren. Ein Tip: Verwenden Sie unbedingt ein Objektiv und keine Lochblende – es kann ein ganz einfaches sein, z. B. aus einem Dia-Projektor.

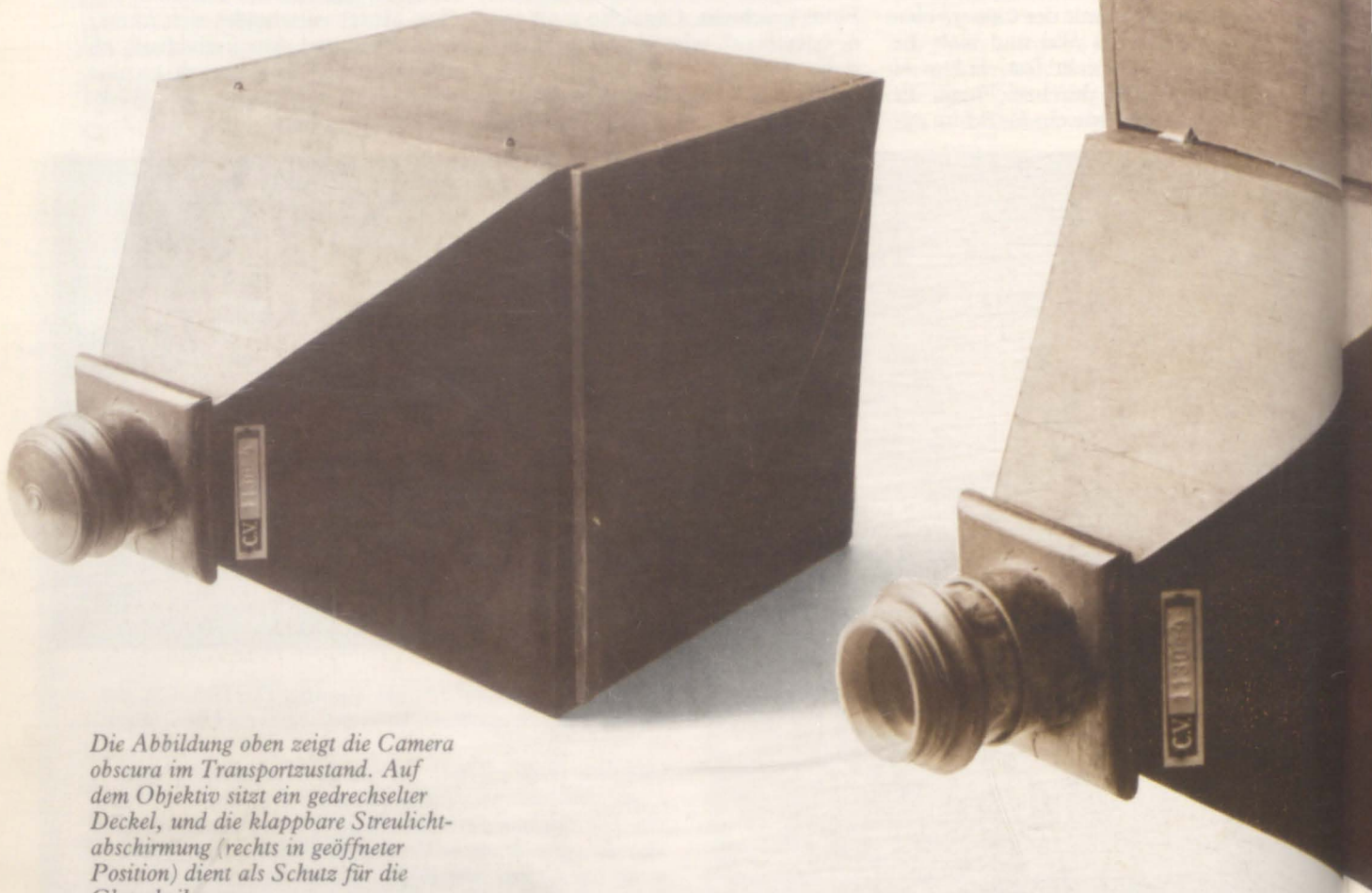
Zum anderen erinnert uns Canalettos Beispiel daran, daß in der künstlerischen Arbeit kein technisches Hilfsmittel grundsätzlich verteufelt und abgelehnt werden sollte. Allein in der Art des Einsatzes solcher Mittel entscheidet sich immer wieder neu und ganz individuell, ob das entstehende Bild tatsächlich eine persönliche Sichtweise der Wirklichkeit vermittelt.

Campo San Giovanni e Paolo, Venedig. Das Gebäude, das schon Canaletto zeichnete, kann man heute noch besichtigen.

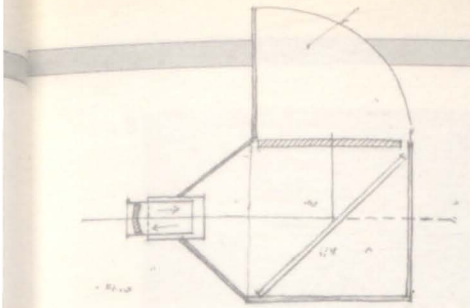
Canaletto (1697–1768): Campo San Giovanni e Paolo. Panorama, zusammengefügt aus vier Camera-obscura-Skizzen. Die Zeichnung gibt dem Maler wertvolle Informationen über die perspektivische Veränderung wiederholter Bildelemente wie Fenster oder Bögen. Canalettos genaue Arbeitsweise zeigt sich in der parallelen Ausrichtung der Vertikalen.

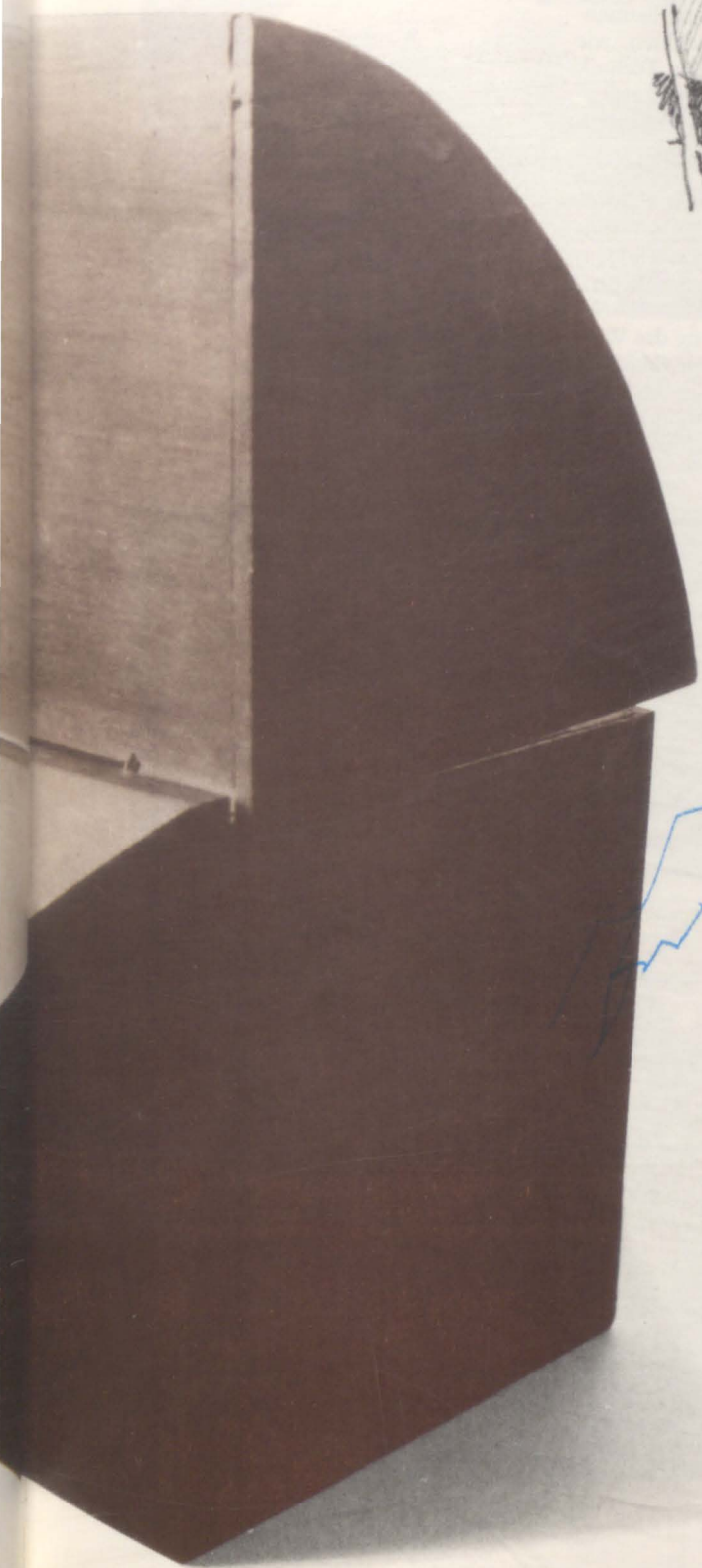


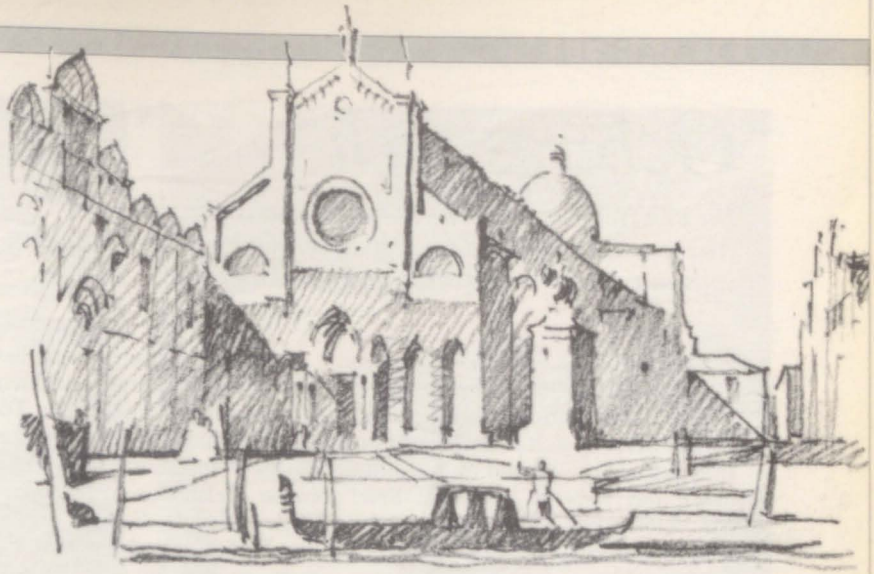
In Canalettos Camera obscura ist das Prinzip der modernen Photokamera vorweggenommen. Auch wenn sie noch keinen Film enthielt, beruhte sie bereits auf den gleichen optischen Abbildungsgesetzen. Eine Linse bündelt die Lichtstrahlen, die von einem Gegenstand reflektiert werden. Über einen Spiegel gelangen sie auf eine Art Mattscheibe (Glas und Papier) und erzeugen dort ein Abbild des Gegenstandes, das der Künstler nun bequem nachzeichnen kann. Links sieht man, wie die Camera obscura vor Ort aufgestellt wird.

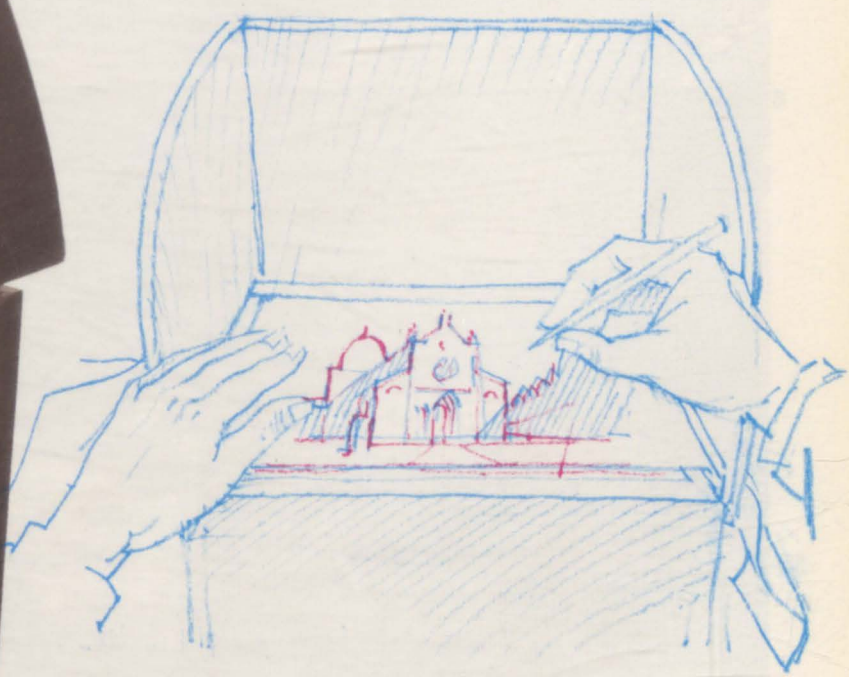


Die Abbildung oben zeigt die Camera obscura im Transportzustand. Auf dem Objektiv sitzt ein gedrechselter Deckel, und die klappbare Streulichtabschirmung (rechts in geöffneter Position) dient als Schutz für die Glasscheibe.









Die kleine Abbildung links oben demonstriert im Querschnitt den Aufbau der Camera obscura. Deutlich ist der schräg eingesetzte Spiegel und die Lage der Glasplatte zu erkennen. Wie bei einer heutigen Kamera mußte durch Verschieben des Objektivs die entsprechende Bildschärfe eingestellt werden.

Die andere Abbildung macht deutlich, wie die praktische Arbeit mit der Camera obscura aussah. Durch den eingebauten Spiegel hatte der Künstler ein zwar seitenverkehrtes, aber aufrechtstehendes Gegenstandsbild vor sich. Um das Motiv in allen Einzelheiten erfassen und nachzeichnen zu können, war eine ausreichend helle Beleuchtung des Originals notwendig.

Gebirgsbach

Im zweiten Teil unserer Übung setzen wir weitere Akzente und geben dem reißenden Gebirgsbach einen spannungsreichen und lebendigen Ausdruck.

Nachdem Irving Shapiro im ersten Teil der Übung die Hauptelemente seiner Komposition angelegt hat, konzentriert er sich zunächst auf die Felsen im Vordergrund und beginnt dann, das äußerst lebendige Spiel von Licht und Schatten auf der Wasseroberfläche des Gebirgsbaches zu gestalten.

8. Der Vordergrund

Sobald die Felsen im Vordergrund fast trocken sind, besprühen Sie sie mit Wasser. Die oberen Hälften sollten nicht zu naß werden, damit die Farben dort kräftig bleiben und sie sich hart gegen das schäumende Gewässer absetzen.

Aus einiger Entfernung betrachtet, können Sie nun erkennen, wie effektvoll sich mit dieser Technik die einzelnen Bildelemente gegeneinander absetzen: Harte Konturen, rauhe Felstexturen, dunkle, zum Teil gesättigte Farben überwiegen am Flußufer und auf den Felsformen, so daß ein sehr solider Eindruck entsteht, der gut mit leichten, bewegten Farbaufträgen des fließenden Wassers kontrastiert.

Die glitzernde Wirkung des Wassers erzielte der Künstler dadurch, daß er die Farben nicht vorher auf der Palette anmischte, sondern erst auf dem Papier entsprechend ineinander verlaufen ließ.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen Aquarellkarton ca. 64 cm x 84 cm
- Flachpinsel Nr. 10, Nr. 12 einen Rundpinsel Nr. 10, einen Borstenpinsel
- Papiertücher
- eine Palette von sechs Farben: Siena gebrannt, Ultramarinblau, Krapplack dunkel, Umbra gebrannt, Kobaltblau, Siena natur.

8

9

9

9. Der große Felsen

Die Schattenpartien des Felsens in der Mitte des Flußbettes vertieft der Künstler mit einer kräftigen dunklen Mischung aus Siena gebrannt, etwas Ultramarinblau und Krapplack dunkel, die er mit dem Flachpinsel Nr. 10 aufträgt. Wenn die Farbe fast trocken ist, besprüht Irving Shapiro sie mit klarem Wasser; überschüssige Flüssigkeit saugt er wieder mit einem Papiertuch auf.

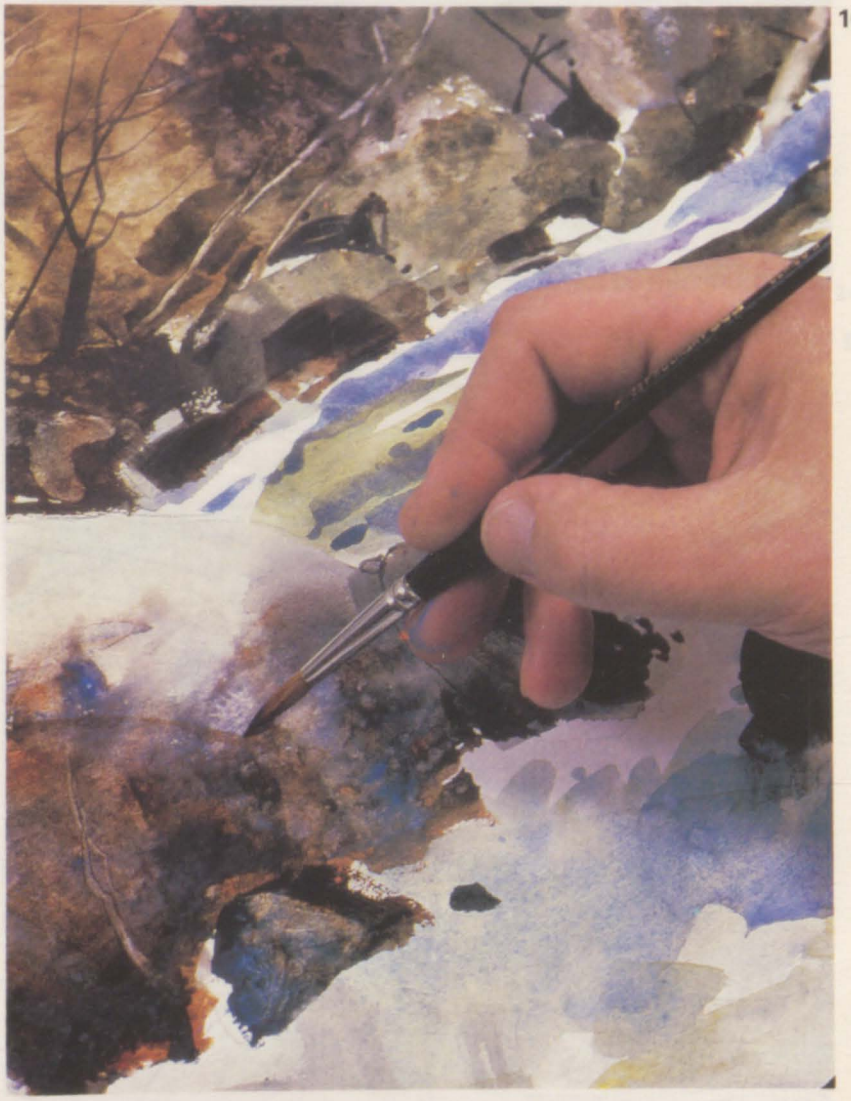
10. Risse andeuten

Um die steinige Oberflächentextur zu verstärken, kratzen Sie mit dem Fingernagel oder dem Pinselstiel schmale Risse in den noch feuchten Farbauftrag. Die dunklen Risse und Felsspalten werden erst dann mit dem Rundpinsel Nr. 10 eingezeichnet, wenn alles getrocknet ist. Dafür eignet sich eine Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarinblau.

Tip ABWECHSELNDE STRUKTUREN

Wenn Sie die Farbflächen durch verschiedene Strukturtechniken auflockern, übertreiben Sie nicht! Eine markante Textur kommt am besten durch den Kontrast zu einem einheitlichen Farbbereich zur Geltung; ein durchgehend mit Strukturen versehenes Blatt wirkt hingegen überladen und ausdruckslos.

10



11

12

11. Der kleine „Wasserfall“

Das über die Stufe stürzende Wasser ist das Zentrum des Bildes. Deshalb sollte es durch besonders starke Kontraste die Aufmerksamkeit erwecken. Aus dem tosenden Wasser ragen einige Felssteine hervor, die Sie mit Pinselstrichen in einer dunklen Mischung aus Umbra gebrannt und Siena gebrannt andeuten können. Setzen Sie diese markanten Akzente so, daß sie stellenweise von weißem Papier umgeben sind, denn erst so entsteht hier der überzeugende Eindruck von herabstürzendem Wasser.

12. Stromschnelle und Strudel

Nun folgt die Ausarbeitung der vielen schattigen Bereiche auf der Oberfläche des fließenden Wassers mit seinen reißenden Strudeln. Bereiten Sie dazu auf der Palette drei verschiedene Blautöne in gesättigter Farblösung vor: Ultramarinblau, Kobaltblau sowie eine Mischung von Ultramarinblau, Kobaltblau

13

und einem Spritzer Siena natur. Diese Farben tragen Sie mit dem Flachpinsel Nr. 12 zu einem farbigen Muster aus vielen einzelnen Farbflecken in unterschiedlicher Größe auf. Einige kleinere Flecken auf der Stromschnelle deuten das herabstürzende Wasser an. Sie sollten sie in ihrer Form ein wenig der Richtung des fließenden Wassers anpassen.

13. Ein umgestürzter Baum

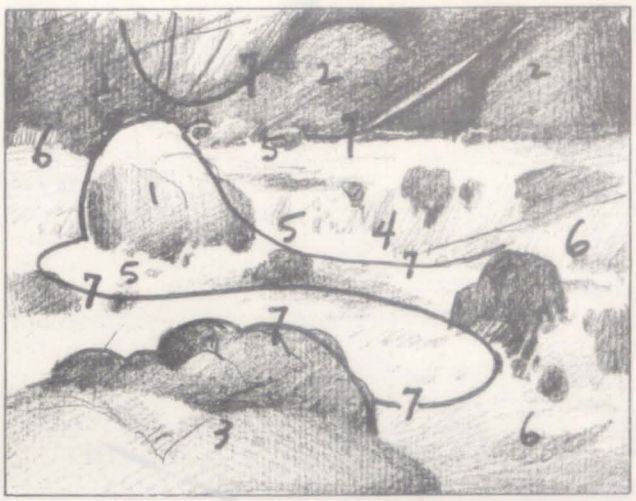
Erst wenn das Bild vollkommen getrocknet ist, wird der umgestürzte Baumstamm angedeutet, der im Flußbett liegt. Gehen Sie vorsichtig mit der angefeuchteten Spitze eines Borstenpinsels über das Papier, und lösen Sie damit in einem horizontal verlaufenden schmalen Streifen die Farbpigmente. Überschüssige Flüssigkeit können Sie mit einem Papiertuch aufsaugen.

Wenn die Partien rund um den Baumstamm trocken sind, vertiefen Sie die Farbe des Felsens dahinter mit einer dunklen Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarinblau. Dadurch wird der helle Baumstamm noch stärker hervortreten.

14

14. Letzte Feinheiten

Zum Schluß erhalten die Felsen im Vordergrund noch letzte Details. Mit der Spitze des Rundpinsels Nr. 10 trägt Irving Shapiro eine dunkle Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarinblau auf und zieht mit dünnen Linien Risse in den Fels. Indem er die Risse den Konturen des Felsblocks folgen läßt, betont er die Körperhaftigkeit des Steins.



Die Gegenüberstellung des Aquarells mit der Skizze macht deutlich, daß Irving Shapiro mit den vorgenommenen Änderungen eine Komposition schafft, deren einzelne Elemente den Blick des Betrachters geradezu „fließend" durch das gesamte Bild führen (7).

Wenn Sie ein Bild vollendet haben, sollten Sie das fertige Ergebnis mit einer früheren Tonwertskizze des Motivs vergleichen. Eine Gegenüberstellung des Bildes von Irving Shapiro mit einer zu Beginn der Arbeit angefertigten Tonwertskizze ermöglicht aufschlußreiche Vergleiche: So hat der Künstler die Form des Felsens in der Mitte des Bildes verändert, um ihn weniger wuchtig erscheinen zu lassen (1).

Im Vergleich

Den Farben des Hintergrundes hat er mehr Kraft und Tiefe verliehen, damit dieser Teil des Bildes belebter wirkt (2). Da ihm die Formen der Steine im Vordergrund zu flach und langweilig erschienen, arbeitete er sie um und gab ihnen in der endgültigen Komposition mehr Ausdruck (3). Die Strukturen des über die Stromschnelle stürzenden Wassers arbeitete er im Bild noch erheblich aus (4), so daß ein Muster aus Stein und Wasser entstand, das gemeinsam mit den reinweißen Lichtern am Felsen (5) den Eindruck sprühender Bewegung vermittelt. Ganz bewußt ist die rechte Ecke des Bildes (6) dunkler und flacher ausgeführt, als sie in der Tonwertskizze erscheint, denn Shapiro wollte die Aufmerksamkeit auf die Mitte des Bildes konzentriert wissen.

Privatsammlung Mr. und Mrs. Clinton E. Frank

„Weißes Wasser" von Irving Shapiro, Aquarell auf Aquarellkarton, 61 cm x 82 cm.

Bilderrahmen aus Holz I

Ein schöner Holzrahmen steigert die Wirkung Ihrer Zeichnungen und Gemälde. Wenn Sie selber rahmen möchten, brauchen Sie dazu Zeit und einiges Werkzeug.

Welche Werkzeuge werden benötigt?

Um präzise Schrägschnitte im Winkel von 45 Grad zu sägen, ist eine Gehrungslade erforderlich. Zum Sägen der Profilleisten nehmen Sie am besten eine feinzahnige Rückensäge. Das Sägeblatt muß so breit sein, daß die Zähne bis zum Grund der Gehrungslade reichen, und so lang, daß es von beiden Führungsschlitzen gehalten werden kann.

Um die Leisten beim Verleimen zusammenzuhalten, benötigen Sie eine Gehrungsschraubzwinge; rechte Winkel überprüfen Sie mit einem Stahlwinkel. Die Leisten werden mit Holzleim zusammengeklebt; die Verbindung kann durch Einschlagen rostfreier Drahtstifte verstärkt werden. Die Länge der Drahtstifte hängt von der Dicke der Profilleisten ab. Für 7,5 cm dicke Leisten eignen sich beispielsweise 5 cm lange Stifte. Die Köpfe können Sie mit einem Nagelkopfversenker bis unter die Holzoberfläche treiben und das verbleibende Loch mit Holzkitt füllen.

Welches sind die wichtigsten Bestandteile eines Rahmens?

Die schematische Abbildung zeigt die Bestandteile eines Bilderrahmens. **Glas** schützt Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken vor Staub, Feuchtigkeit und Schmutz. Öl- und Acrylgemälde brauchen nur dann unter Glas gerahmt zu werden, wenn sie nicht durch eine Firnisschicht geschützt sind. Bilderglas können Sie sich in jeder Glaserei zuschneiden lassen.

Das **Passepartout** sorgt für den nötigen Abstand zwischen Bild und Glas.

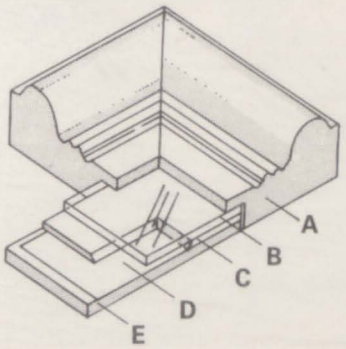
Die **Rückwand** schließt den Rahmen nach hinten ab. Rückwände benötigen Sie für Drucke, Aquarelle und Zeichnungen, jedoch nicht für Gemälde auf Leinwand, Malpappe oder festem Karton. Die Rückwand sollte steif genug sein, damit das Bild eine stützende Unterlage bekommt. Gleichzeitig sollte sie auch so dünn sein, daß sie zusammen mit Glas, Passepartout und Bild in den Rahmenfalz (Innenkante) eingefügt werden kann.

Am besten verwenden Sie säurefreien Karton, den Sie in verschiedenen Stärken im Fachhandel kaufen können. Wenn Sie eine wesentlich billigere und leicht erhältliche Hartfaserplatte verwenden wollen, sollten Sie daran denken, daß diese Materialien nicht säurefrei sind. Um Ihre wertvollen Bilder vor Schäden zu bewahren, können Sie ein säurefreies Blatt Papier zwischen Hartfaserplatte und Bild legen.

Profilleisten fassen die Montage aus Glas, Bild, Passepartout und Rückwand ein und halten sie zusammen.

Drahtstifte werden in Abständen von ca. 5 cm von hinten in den Rahmenfalz getrieben, um die abschließende Rückwand im Rahmen zu befestigen. Mit **Klebeband** können Sie die Lücken zwischen Rückwand und Rahmenleisten abdichten, damit kein Staub eindringen kann.

SCHEMATISCHER QUERSCHNITT:



A Profilleiste, **B** Glas, **C** Passepartout, **D** Bild, **E** abschließende Rückwand

Wichtige Werkzeuge: Gehrungslade aus Holz, Rückensäge, Gehrungsschraubzwinge, Stahlwinkel, Hammer, Drahtstifte und Holzleim.

Vorschau auf Heft 66

Die wildromantische Welt der Berge fasziniert wohl jeden Maler. Mit zahlreichen Beispielen und einer Übung demonstrieren wir, wie man die felsigen Riesen in **AQUARELL** aufs Papier bannen kann. In **ÖLMALEREI** vollendet Angelo John Grado schrittweise die hochsommerliche Stimmung seines Bildes „Blick aus dem Fenster".

Die surrealistischen Traumbilder des Joan Miró sind unser Thema in der Rubrik **TECHNIKEN GROSSER MEISTER.**

Am Beispiel eines zottigen Esels zeigt uns Norman Adams in **SKIZZEN UND STUDIEN,** mit welchen Mitteln man Fellstrukturen überzeugend wiedergibt.

Um „Rahmenhandlungen" dreht sich alles in **SEHEN UND VERSTEHEN.** An Bildbeispielen großer Meister erläutern wir, wie geschickt gewählte Bildausschnitte auf die Gesamtkomposition wirken.

IM ATELIER sind wir diesmal zu Gast bei Shawn Dulaney. Den bewegten, musikalischen Bildern der amerikanischen Künstlerin merkt man an, daß sie eine gute Tänzerin und Malerin ist.

Und schließlich beschäftigen wir uns mit **ZEICHENTECHNIKEN,** die besonders für die Wiedergabe von Bäumen geeignet sind.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 66

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 66

SEHEN UND VERSTEHEN

Rahmen-Kompositionen 1817

AQUARELL

Über alle Berge 1823
Übung: Hochland 1825

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

„. . . Sonne, Mond und Sterne!“ 1828

IM ATELIER

Shawn Dulaney 1830

ZEICHENTECHNIKEN

Hölzerne Modelle 1836
Übung: Bäume 1837

ÖLMALEREI

Übung: Blick aus dem Fenster 1840

SKIZZEN UND STUDIEN

Struppiges Fell 1844

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

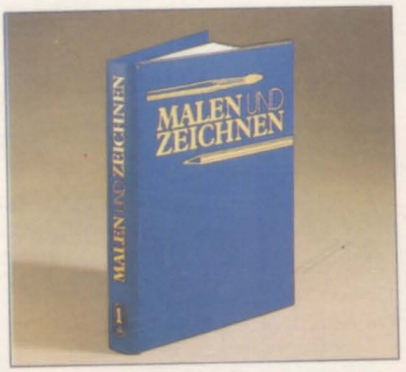
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
1817–1821, 1828, 1829, 1836–1839 Fabbri; 1822, 1823 John Blockley; 1824 Irving Shapiro; 1825–1827 Claude Croney; 1830–1835 Carole Katchen; 1840–1843 Angelo John Grado

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die englische Ausgabe ‚DRAW IT PAINT IT‘ erschien bei Watson-Guptill Publ./ Eaglemoss Publ. Ltd., © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986; weiteres Material wurde übernommen aus ‚CORSO DI DISEGNO‘, © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri S.P.A., Mailand. © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987, 1988.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Rahmen-Kompositionen

Immer wieder stellt sich die Frage, wie es einem Künstler gelingt, den Betrachter förmlich in ein Bild hineinzuziehen, ihm das Gefühl zu geben, fast ein Teil der Szenerie zu sein. Die Kompositionen großer Meister können hierbei hilfreiche Antworten geben.

Eine gelungene Komposition unterstützt die Aussagekraft eines Bildes wie kaum ein anderes Gestaltungsmittel. Sie führt den Betrachter zum Kern des Bildes, bietet ihm visuelle Einstiegsmöglichkeiten in den Bildraum.

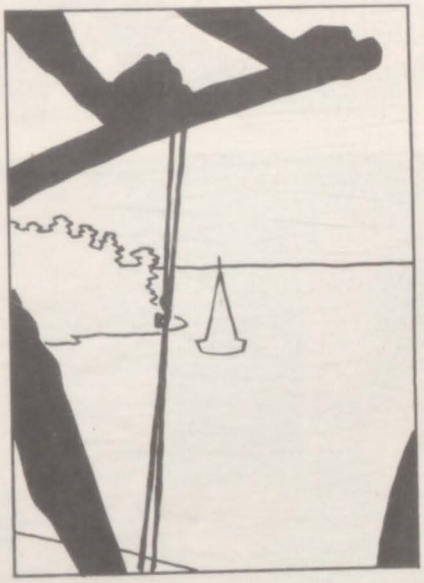
Leider neigt man dazu, sich bei der kompositorischen Arbeit zu sehr auf die Bildbestandteile zu konzentrieren, die im Mittelpunkt des Interesses stehen. Diese werden dann in falscher Konsequenz in das Zentrum der Bildfläche gesetzt. Aber trotz der zentralen Stellung wirken sie dort oft seltsam verloren, isoliert, wenig ansprechend oder besser: Wenig ansprechbar, denn der Betrachter findet keinen Zugang zu ihnen, fühlt sich aus dem Bildraum ausgeschlossen. So werden die vielfältigen Möglichkeiten verschenkt, die in der richtigen Handhabung der Randbereiche eines Bildes liegen. Nicht der äußere Rahmen ist entscheidend für die Wirkung eines Bildes. Sein innerer Rahmen verknüpft Bildraum und Außenraum miteinander, vermittelt zwischen Bild und Betrachter und bestimmt so die Wirkung des Bildes.

Ungewöhnlicher Blickpunkt

Am Farbholzschnitt des Japaners Ando Hiroshige lassen sich eine Vielzahl der speziellen ostasiatischen Kompositionsprinzipien nachvollziehen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts die europäischen Künstler nachhaltig beeinflußten. Es ist ein Blatt aus einer Serie von über hundert Holzschnitten mit dem Titel „Ansichten berühmter Stätten von Edo". Einer dieser berühmten Orte ist der Beuten-Tempel in der Nähe von Edo, dem heutigen Tokio, der das Motiv dieses Blattes bildet.

Auffällig ist der ungewöhnliche Blickpunkt, der durch die Komposition vermittelt wird. Offensichtlich befindet man sich an Bord eines Bootes, das über eine weite Bucht fährt. Der Blick fällt durch eine Art Rahmen. Dieser wird gebildet vom Unterschenkel und den Armen des Steuermannes, von der von ihm gehaltenen Ruderpinne, einem Seil,

Museum für Ostasiatische Kunst, Köln

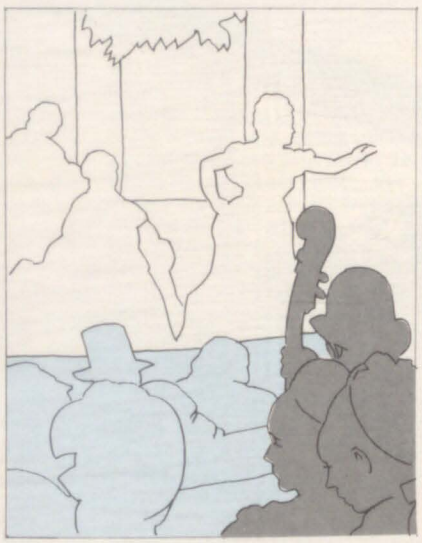


„Der Beuten-Tempel" von Ando Hiroshige, Blatt 105 aus der Folge „Ansichten berühmter Stätten in Edo", um 1858. Vielfarbenholzschnitt, 35 cm x 24 cm. Zwei Unterarme, Hände, ein Stück Holz, ein Seil, ein Bein, eine Planke: nicht mehr – und doch setzt der Betrachter aus diesen wenigen Zeichen die vollständige Gestalt zusammen. Deutlich wird in unserem Diagramm, wie die Bildelemente zum Bildrand hin organisiert sind und den Blick auf die Landschaft freigeben. Sie rahmen den Ausblick und öffnen gleichzeitig in der Vorstellung den Bildraum und verbinden ihn mit dem Betrachter.

Bibliothek Nationale, Cabinet des Estampes, Paris

„Jane Avril" von Henri de Toulouse-Lautrec, um 1896, Plakat, Lithographie, 78 cm x 60 cm. Die aus der Technik des Farbholzschnittes abgeleiteten großen Farbflächen und die kräftigen Konturlinien kommen auf dem Plakat gut zur Geltung. Wie Hiroshige macht Lautrec die extreme Nähe der rahmenden Bildelemente deutlich, indem er z. B. Details wie die Härchen auf Handrücken und Fingern darstellt.

Musée des Beaux-Arts, Lyons



„Das Konzertcafé Les Ambassadeurs" von Edgar Degas, um 1876–77, Pastell auf Papier, 37 cm x 27 cm. Degas' Pastell zeigt, wie virtuos der Künstler mit der Technik des Anschneidens umgeht. Zuschauer und Musiker rahmen das Geschehen, ja sind selbst Teil einer einzigen Theaterkulisse, so daß man sich als Zuschauer fühlt.

das diese mit den Aufbauten verbindet, und dem Anschnitt eines auf Deck liegenden Sonnenschirms. Im Zentrum des Bildes liegt ein kleines Segelschiff vor Anker, dessen Bug auf eine von links in das Blickfeld ragende Landzunge zeigt. Auf ihr, unter Kiefern versteckt, liegt der Tempel. Wie zufällig wird die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt. Dieser Charakter des Zufälligen, Momentanen und Beiläufigen offenbart die Raffinesse dieser gleichwohl durchdachten Komposition.

Tiefenwirkung

Durch die nach europäischen Maßstäben ungewöhnliche Perspektive gelingt es Hiroshige, seinem Bild eine starke Tiefenwirkung zu geben. Er wendet hierfür besonders das kompositorische Mittel der Staffelung an.

Die in äußerster Nahsicht dargestellten und dadurch nur in Ausschnitten sichtbaren Bildteile erfüllen mehrere Aufgaben. Sie legen den Standpunkt des Betrachters fest, sind ihm „zum Greifen nah" und erzeugen gleichzeitig durch ihre extreme Stellung im Vordergrund eine starke Tiefenwirkung. Der Betrachter schließt aus den wenigen sichtbaren Körperteilen auf die wirkliche Größe der Gestalt und vergleicht diese instinktiv mit anderen Bildelementen wie den Booten, den Bäumen, dem Tempel, den fernen Segeln. So stellt sich für ihn der Abstand der verschiedenen Bildebenen her. Gleichzeitig führt Hiroshiges Kompositionskunst den Blick des Betrachters fast unmerklich durch den Bildraum.

Die genauere Betrachtung des besprochenen Bildes lohnt vor allem, um hieran die Rolle der Elemente im Vordergrund zu klären. Zum einen rahmen sie den Bildraum und schaffen eine Durchsicht auf die ebenmäßige Landschaft.

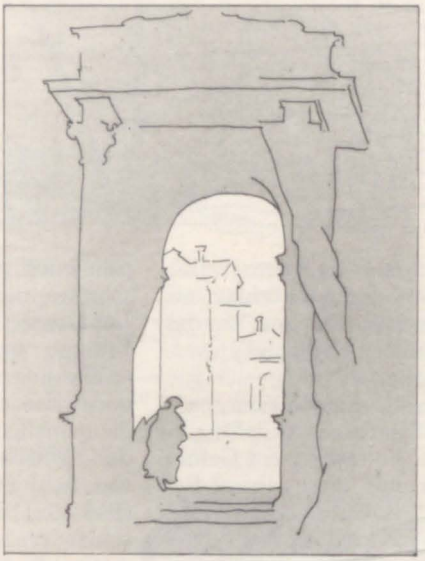
Umrahmung

Zum anderen scheinen sie den Bildraum noch über den Bildausschnitt hinaus zu öffnen und binden so den Außenraum und mit ihm den Betrachter in das Geschehen ein. Die Arme, die Ruderpinne, das Seil: Sie sind erste Haltepunkte für den Blick des Betrachters. Von hier aus wird ihm eine zweifache Einblicksöffnung angeboten. Die schmalere, links am Seil vorbei direkt zum Tempel; die breitere, rechts um das Seil herum, lenkt den Blick auf das kleine, vor der Halbinsel ankernde Segelboot. Dieser ist Dreh- und Angelpunkt für das Auge und führt es über Seezeichen und Segel zum Horizont, über den auf die Landzunge zeigenden Bug wieder zum Tempel, dem eigentlichen Bildthema.

Asymmetrie

Ein weiteres Merkmal ostasiatischer Kompositionsweise ist der oft betont asymmetrische Bildaufbau. Das einzige Bildelement, das nach Gesichtspunkten der Symmetrie gesetzt zu sein scheint, ist das schon erwähnte kleine Segelschiff. Hier, im Zentrum des Bildes, würde man eigentlich den Tempel vermuten. Aber Hiroshige nutzt diesen Punkt nicht, um den Blick des Betrachters an ihn zu binden und zu lähmen, sondern um ihn von hieraus in äußerst dynamischer Weise weiterzuleiten. Die Dynamik der gesamten Komposition läßt sich auch aus dem Verlauf der Kompositionslinien ableiten: Es gibt keine ruhenden Horizontalen,

Museo Correr, Venice



„Caprice. Die innere Säulenhalle einer Kirche" von Francesco Guardi, um 1770–80, Feder und braune Tusche auf Papier, mit dem Pinsel braun laviert, 19 cm x 15 cm. Diese Szene zeichnete Guardi aus der Vorstellung. Trotzdem gelingt es ihm, die besonderen Lichtverhältnisse wiederzugeben: Das gedämpfte, durch die Kirchenfenster einfallende Licht im Innenraum und das flirrende Licht auf der Straße. Wie durch ein Schlüsselloch wird der Blick von innen nach außen geleitet. Überdeutlich wird hier die einfache, aber wirkungsvolle Rahmenkomposition.

Albertina, Wien

„Gebirgslandschaft am Meer" von Albrecht Altdorfer, um 1500, Feder und Tusche auf Papier, 20 cm x 31 cm. Durch zwei rahmende Bäume und über den abschüssigen Hügel wird der Blick in die Landschaft geführt. Fehlen diese Bildelemente, bleibt der Betrachterstandpunkt ungeklärt. Gleichzeitig verliert das Bild an Tiefenwirkung.

keine statischen Vertikalen. Selbst den Horizont legt Hiroshige als leichte Diagonale an, um so das sanfte Schwanken des Bootes zu vermitteln.

So werden alle Elemente der spannungsvollen Komposition dafür eingesetzt, dem Betrachter ein Gefühl von direkter und unmittelbarer Beobachtung zu geben. Die Illusion eines Im-Bild-Stehens, der Teilnahme an einem momentanen Bewegungsablauf, so ruhig und langsam die Fahrt des Bootes in Hiroshiges Bild auch sein mag, wird überzeugend veranschaulicht.

Aus dem Rahmen gefallen

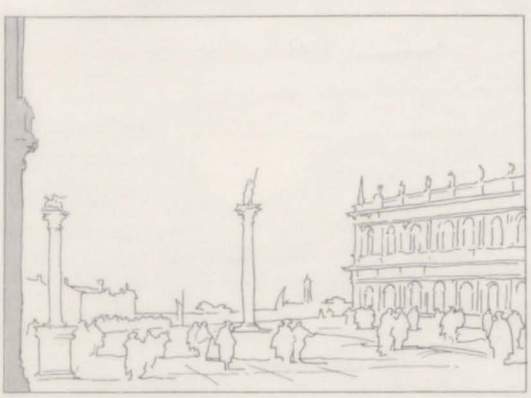
Dieses Bemühen, einen frischen und direkten Eindruck des Gesehenen zu vermitteln, war auch eine der Zielsetzungen der Impressionisten. Dafür boten ihnen die Kompositionsprinzipien der japanischen Holzschnitte, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa bekannt wurden, eine Menge Anregungen.

Wie ungewöhnlich die Kompositionsweise der Impressionisten für die damalige Zeit war, läßt ein Satz des deutschen Malerfürsten Franz von Lenbach ahnen: „Die Impressionisten, diese Hals- und Kopfabschneider, verachten die geschlossene Gestalt des Menschen wie sie uns die alten Meister gelehrt haben . . ." – Man durfte eben nicht aus dem Rahmen fallen!

Der intime Eindruck, den die Werke der Impressionisten machen, wird nicht nur durch die Motive ihrer Bilder hervorgerufen. Toulouse-Lautrecs Bordellszenen oder Degas' Aktdarstellungen: Erst die besondere Art ihrer Komposition läßt die Bilder so eindringlich werden und macht sie zum Stein des Anstoßes für einen Mann wie Lenbach. „Viel wegschneiden, das muß ein Maler können!" sagte Degas.

Die Figur der Tänzerin Jane Avril auf dem gleichnamigen Plakat von Toulouse-Lautrec steht, asymmetrisch aus der Bildmitte versetzt, auf einer diagonal angeschnittenen Bühnenebene. Diese scheint merkwürdig hochgeklappt, ein Resultat der extremen Aufsicht, in der sich dem

Cabinet des Dessins, Louvre, Paris



„Die Piazza von Venedig" von Francesco Guardi, um 1750, Feder, braune Tusche, Kreide, 30 cm x 21 cm. Der Vergleich der Diagramme zeigt, wie wichtig die schmal angeschnittene Hausecke ist. Sie bildet das nötige Gegengewicht zum Gebäudeblock rechts im Bild.

Betrachter das Geschehen darbietet. Mitten in einer Tanzbewegung festgehalten, paßt sich selbst die Körperhaltung der Tänzerin an die ausgesprochene Diagonalkomposition des gesamten Bildes an. Im unmittelbaren Vordergrund hält eine Hand den Hals eines Kontrabasses. Scheinbar aus dem Nichts hervorkommend, verbindet sie so Bildraum und Außenraum. Gleichzeitig verdeutlichte Toulouse-Lautrec die rahmende Funktion dieses Bildelementes, indem er den Baßgeigenhals um die Bühne herumwachsen ließ.

Schon zehn Jahre vor Toulouse-Lautrec war Degas fasziniert vom Geschehen auf der Bühne des „Les Ambassadeurs". An gleicher Stelle zeichnete er hier sein Pastell „Café-Konzert". Wie später Lautrec, erkennt der von ihm bewunderte Degas die dekorativen Möglichkeiten, die die Instrumente der Bühnenmusiker für eine Rahmenkomposition bieten. So lebendig und spontan das Bild auch wirken mag, es ist das Ergebnis einer wohldurchdachten kompositorischen Arbeit.

Zeitlose Gestaltungsmittel

Einer der großen Meister, von denen Degas lernte, ist Guardi. Mit seinem flüssigen Zeichenduktus und seinem Interesse für das flirrende Licht auf dem Mauerwerk ist er den Impressionisten verwandt. Guardi macht sich in ihren Zeichnungen durch die räumliche Staffelung, die an dem japanischen Holzschnitt erläutert wurden, bemerkbar. So bilden diese Kompositionsmittel im wahrsten Sinne des Wortes den Rahmen, der die Möglichkeiten europäischer und ostasiatischer Bildwirkungen zusammenfaßt.

Tip

RAHMENDE SILHOUETTEN

Sie sollten versuchen, Formen, die zum Motiv passen, im Anschnitt an den Bildrändern zu integrieren. Als Hilfe hat sich bewährt, verschiedene Silhouetten aus schwarzem Karton auszuschneiden und die ansprechendste Komposition durch Verschieben herauszufinden.

J. John Blockley

„Llanberis Rocks" von John Blockley, Aquarell, 38 cm x 53 cm. Um seinem Bild eine dramatische Note zu verleihen, kontrastiert der Künstler gleichmäßige Farbaufträge mit stark texturierten Flächen. Oft ist eine Skizze bei der Entscheidung, welchen Bereich Sie besonders betonen und gestalten möchten, sehr hilfreich.

Über alle Berge

Gebirgslandschaften lassen sich mit jedem Medium eindrucksvoll darstellen. Mit den vielseitigen Gestaltungsmöglichkeiten des Aquarells kann man dieses Sujet jedoch besonders gut zur Geltung bringen.

Die Schönheit von sanft geschwungenen Hügelketten oder Gebirgsmassiven wird meistens erst richtig aus größerer Entfernung wahrgenommen. Dann stellt man auch fest, daß die jeweils herrschenden Witterungs- und Lichtverhältnisse einen entscheidenden Einfluß auf Farben, Tonwerte und Details haben. So sind bei Regen oder Nebel Berge aus der Ferne kaum deutlich zu erkennen, und selbst aus der Nähe zeichnen sich ihre Silhouetten nur verschwommen und schemenhaft ab.

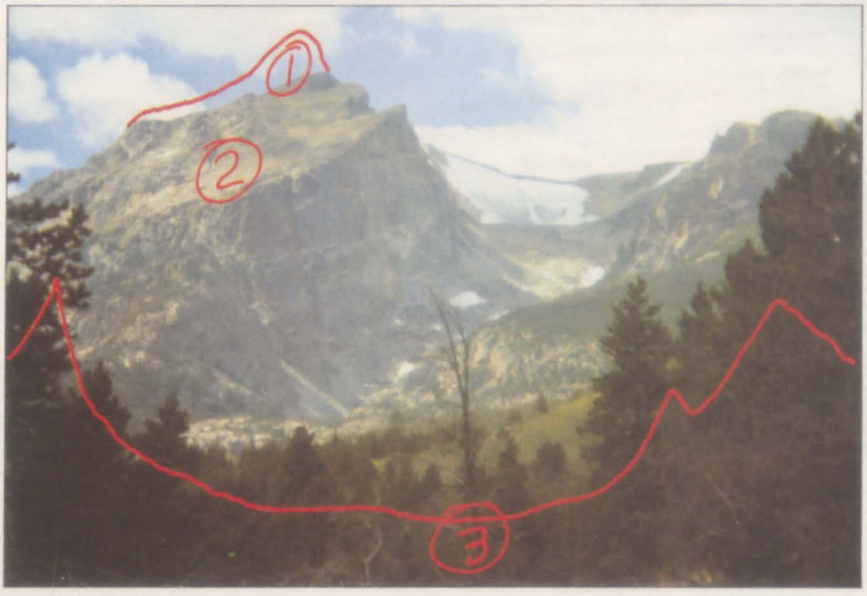
Wenn die Wolken tief hängen, ragt manchmal ein Berggipfel aus dem Wolkenmeer hervor. Um diese Beobachtung in Ihrem Bild überzeugend wiederzugeben, sollten Sie den Teil über den Wolken mit dunkleren Farben malen als den unter den Wolken. Die klare Kontur des Gipfels erzielen Sie mit der Kipptechnik: Heben Sie das Papier am unteren Rand an, so daß sich die Farbpigmente am Gipfelrand sammeln können. Das gleiche Resultat erzielen Sie auch, wenn Sie mit einem Papiertuch aus dem unteren Bereich Farbe aufnehmen.

Bei klarem Himmel sind Berge kilometerweit zu sehen. Ihre Silhouetten erscheinen dann räumlich gestaffelt in unterschiedlichen Größen, Farben und Tonwerten.

Die Texturen

Überall im Gebirge finden Sie bizarr anmutende Felsformationen, steil abfallende Klippen und wild zerklüftete Gesteinsbrocken. Wichtig ist, daß Ihr Bild überzeugend diese unterschiedlichen Texturen widerspiegelt. Glattgeschliffene Felsplatten deuten Sie am besten mit großflächigen dunklen Farbaufträgen an. Entferntere Schutt- und Geröllfelder lassen sich gut mit der Trockenpinseltechnik andeuten. Liegen die Felsen in unmittelbarer Nähe, tragen Sie dickflüssige Farbe mit der Kante eines Malmessers auf, während sich für kleinere Gesteinsbrocken die Sprenkeltechnik anbietet.

M. frdl. Gen. Gallery of the Ravens, Estes Park, Colorado



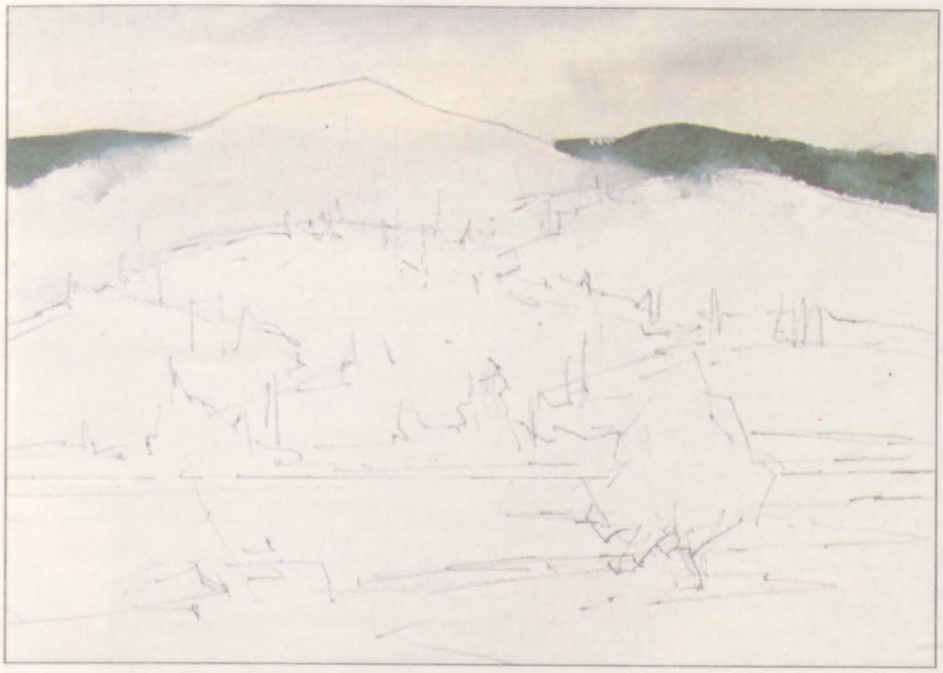
„Colorado" von Irving Shapiro, Aquarell auf rauhem Aquarellkarton, 51 cm x 71 cm. Wie das Photo zeigt, hat der Künstler bestimmte Dinge übertrieben dargestellt oder neu hinzugefügt, um zu einer spannungsreichen Komposition zu gelangen. So hat der Berg links eine steil aufragende Spitze erhalten (1), die ihn noch monumentaler erscheinen läßt; der eingefügte schmale Wolkenstreifen (2) steht in Kontrast zu dem mächtigen Felsmassiv, und die von Shapiro reduzierte Anzahl der Bäume im Vordergrund (3) lassen die Gebirgslandschaft noch eindrucksvoller hervortreten.

Eine bergige Landschaft gelingt Ihnen am besten, wenn Sie die Formen und Silhouetten der Felsformationen eingehend studieren. So erhöhen etwa abschüssige Hänge mit ihren strengen Diagonalen die Dramatik eines Bildes erheblich. Erkunden Sie auch, ob nicht vielleicht die Umrisse eines Berges im Hintergrund ein Echo auf die Form eines Felsens im Vordergrund darstellen.

Die Silhouetten

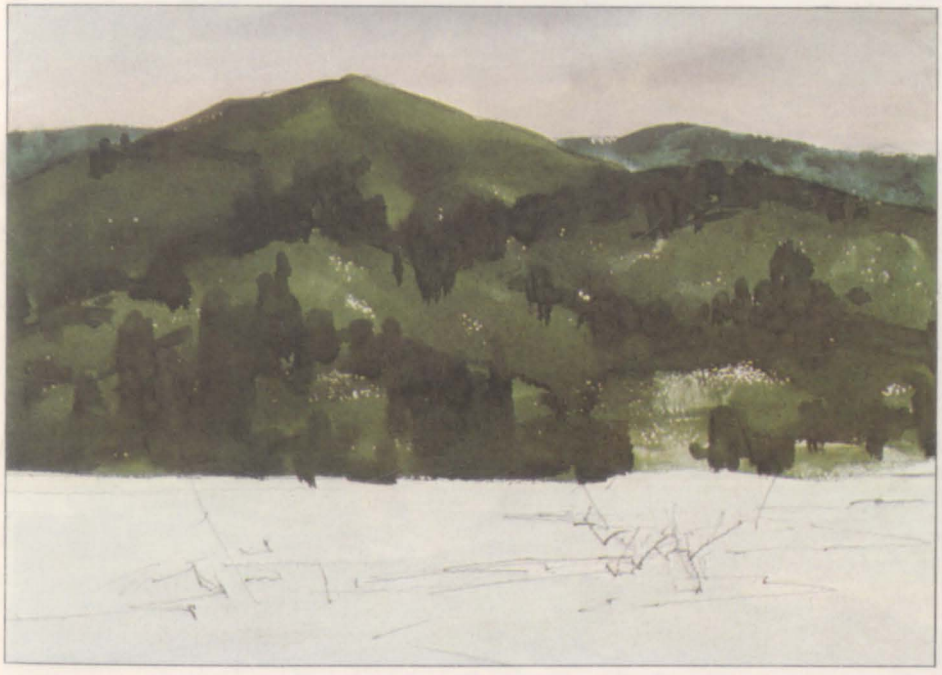
Scheuen Sie nicht davor zurück, die Bergsilhouette zu verändern, indem Sie zum Beispiel seinen zackigen Gipfel besonders akzentuieren.

Beachten Sie auch, wie sehr wechselnde Lichtverhältnisse eine Berglandschaft verändern können. Bei tiefstehender Sonne sind die Berge atemberaubend schön, die Farben der Berghänge kontrastieren dann mit den tiefdunklen Schatten. Eine besondere Stimmung kommt auf, wenn die Sonne hinter den Bergen untergeht. Das dabei entstehende Wechselspiel zwischen hell erleuchtetem Himmel und dunklen Bergsilhouetten ist höchst eindrucksvoll.



1

2



Übung: Hochland

In unserer Übung zeigt Ihnen Claude Croney, wie bei verhangenem Himmel ein ruhiges Bild in kühlen Farben entsteht. Deutlich hebt sich der Vordergrund mit seinen scharfen Konturen und dunklen Farben ab, während die Einzelheiten im Hintergrund nur andeutungsweise zu erkennen sind.

1. Erste Farbaufträge

In einer einfach gehaltenen Bleistiftskizze legt der Künstler zunächst die Umrisse der Berge und der Uferlinie des Sees fest. Die Bäume auf den Hängen und am vorderen Ufer deutet er nur sehr flüchtig an, damit er später die Farben spontan und locker auftragen kann.

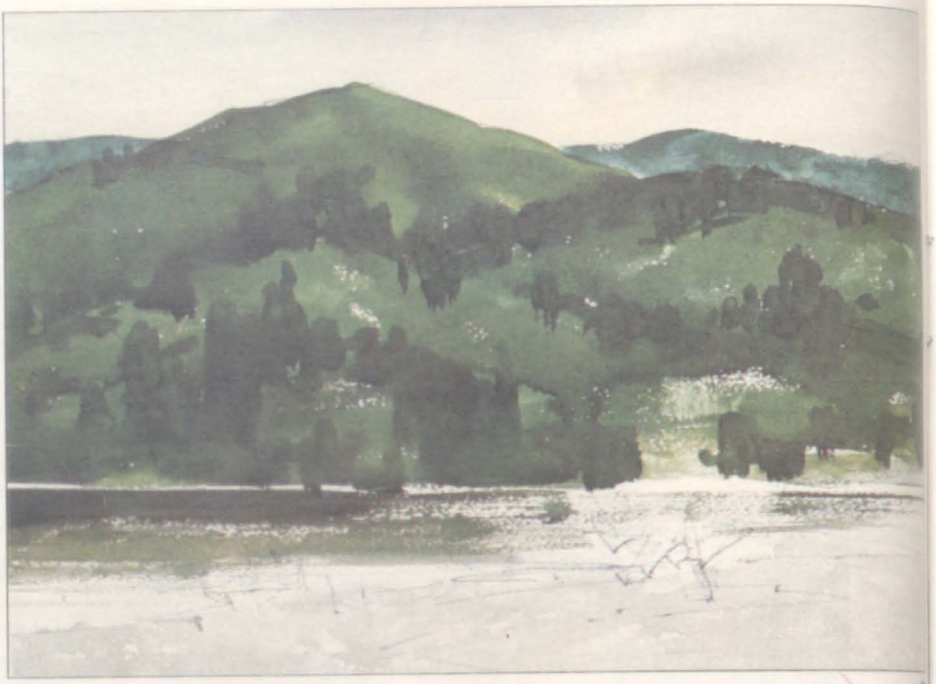
Mit einem Flachpinsel Nr. 10 tragen Sie eine wäßrige Lösung aus Lichter Ocker auf die Himmelspartie auf. Einige Pinselstriche mit stark verdünntem Paynesgrau lassen Sie darüber naß-in-naß verlaufen: Es entsteht der Eindruck eines bedeckten Himmels. Wenn dieser Farbauftrag getrocknet ist, fügen Sie die Bergkette im Hintergrund mit einer Mischung aus Ultramarinblau, Paynesgrau und etwas Lichter Ocker ein. Halten Sie sich nicht zu genau an die Umrisse Ihrer Skizze, denn wenn Sie zu detailliert arbeiten, wird Ihr Bild langweilig wirken!

2. Die Berge

Für die Formen der Berge verwendet Croney eine kräftige Mischung aus Hookersgrün, Lichter Ocker und Ultramarinblau, die er mit ausdrucksvollen breiten Pinselstrichen aufträgt; dabei sollten Sie an einigen Stellen das weiße Papier durchscheinen lassen. Am besten eignet sich für diese Farbaufträge wieder der Flachpinsel Nr. 10. Solange die Farben noch feucht sind, nehmen Sie einen Rundpinsel Nr. 3 und deuten mit dunkleren Mischungen aus Hookersgrün, Siena gebrannt und Ultramarinblau die Bäume an. Wenn alles getrocknet ist, sollten Sie mit denselben Farben weitere Bäume einfügen. Durch den Kontrast zwischen der Naß-in-naß- und Naß-auf-trocken-Technik entsteht ein verblüffend realistischer Eindruck.

3. Reflexionen andeuten

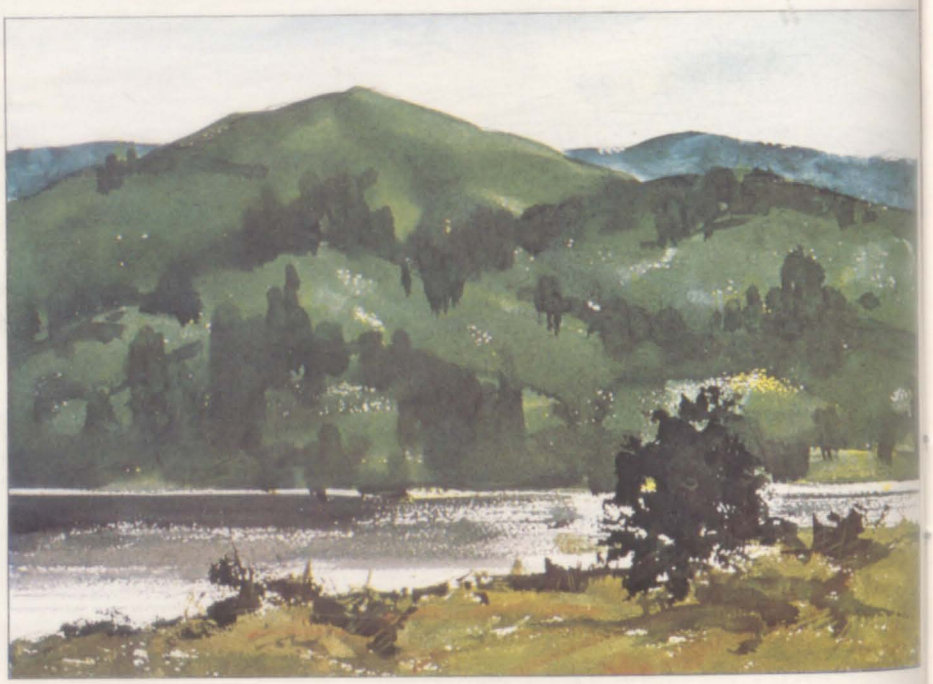
Die Lichtreflexe auf dem Wasser kann man sehr schön wiedergeben, indem man mit einem Flachpinsel Nr. 8 eine vorbereitete Mischung aus Hookersgrün, Umbra gebrannt und Ultramarinblau breite horizontale Striche von links nach rechts über die Partie des Wassers führt, so daß der Farbauftrag nur auf der linken Seite dickflüssig ist, nach rechts hin jedoch ein gebrochener Farbauftrag wie bei der Trockenpinseltechnik entsteht. Die Bereiche, die kaum von Farbe bedeckt sind, vermitteln den Eindruck von reflektiertem Licht. Mit einem hellen Farbton aus Umbra gebrannt und Ultramarinblau deuten Sie dann das vordere Ufer an. Selbst wenn Sie in diesem Stadium noch nicht ganz mit dem Ergebnis zufrieden sein sollten – mit jedem weiteren Schritt werden sich alle Bildelemente schließlich zu einer harmonischen Komposition verbinden!



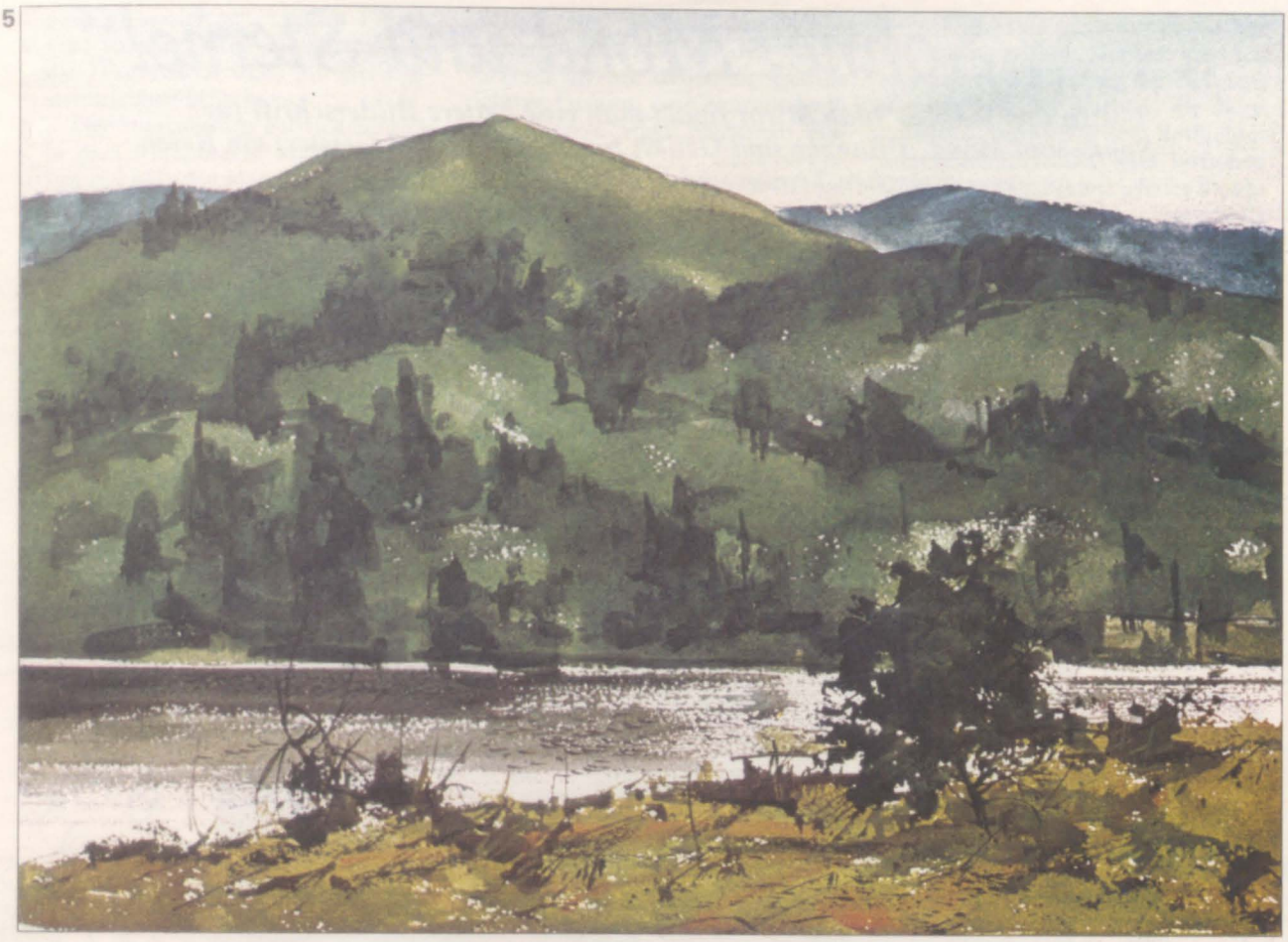
4. Der Vordergrund

Die vordere Uferzone legt der Künstler mit dem Flachpinsel Nr. 10 und einem Farbauftrag aus Kadmiumgelb mittel, Hookersgrün, Siena gebrannt und Krapplack dunkel an. Auf seiner Palette mischt er außerdem etwas Siena gebrannt mit Krapplack dunkel und setzt damit im Vordergrund einige Akzente, die dem ansonsten recht kühl gehaltenen Bild etwas Wärme verleihen.

Während dieser Farbauftrag trocknet, bereiten Sie eine dickflüssige Mischung aus Hookersgrün, Siena gebrannt und Umbra gebrannt vor, zu der Sie gerade soviel Wasser geben, daß sie geschmeidig wird. Mit dem Rundpinsel Nr. 3 fügen Sie mit diesem kräftigen Farbton den einzelnen Baum und einige kleinere Sträucher in die Komposition ein. Den Schatten unter dem Baum deuten Sie in diesem Fall mit einer verdünnten Mischung desselben Farbtons an.



5



5. Die dunkelsten Partien

Arbeiten Sie weiterhin mit dem Pinsel Nr. 3, und verstärken Sie mit einer kräftigen Mischung aus Umbra gebrannt und Hookersgrün die dunklen Bäume auf den Berghängen. Dabei lassen sich durch verschiedenartige Pinselstriche auch Bäume von unterschiedlichem Wuchs andeuten. Das gelingt Ihnen am wirkungsvollsten mit zum Teil breiten und etwas klobig ausgeführten Strichen, die Sie mit schmaleren aufstrebenden Formen kombinieren. Beachten Sie, wie wenig die so entstandenen Partien bestimmten Bäumen ähneln und dennoch ausreichen, um das entfernt liegende Gehölz überzeugend darzustellen. Außerdem geben die vielen unterschiedlichen Pinselstriche Ihrer Komposition eine lebhafte Wirkung. Mit derselben Mischung, die Sie für die Bäume verwendet haben, werden auch die Reflexionen auf der Wasseroberfläche verstärkt.

Nun erhalten Gras, Baum und Sträucher des Seeufers im Vordergrund den letzten Schliff. Bereiten Sie dazu eine Mischung aus Krapplack dunkel, Hookersgrün und Siena gebrannt vor, und fügen Sie mit der Spitze eines Rundpinsels Nr. 1 den Stamm und die Zweige des Baumes ein. Einige dünne Striche, die Gestrüpp und feine Gräser andeuten, beleben die Uferzone noch.

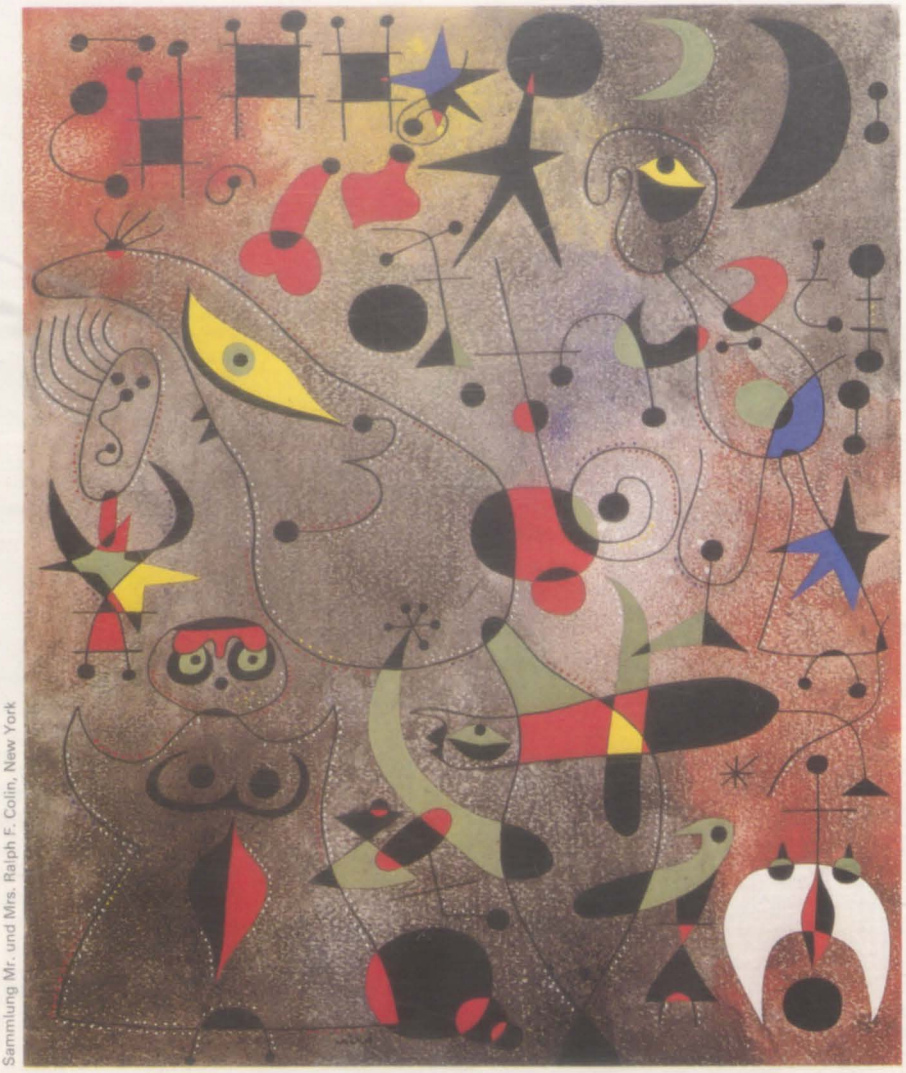
Jetzt wirkt nur noch der See etwas eintönig: Für die kleinen Kräuselwellen in seiner Mitte nehmen Sie den Pinsel Nr. 1 und tragen mit der Spitze eine Mischung aus Hookersgrün und Siena gebrannt in kleinen hakenförmigen Pinselstrichen auf. Wenn Sie das Gefühl haben, daß es dem Bild noch an Spannung fehlt und Sie daher das Wasser noch stärker akzentuieren möchten, gehen Sie mit ein oder zwei horizontalen Strichen in der Trockenpinseltechnik über diese Partie. Die Wellenmuster sollten aber nicht den ganzen See bedecken, einige ausgearbeitete Partien reichen aus, um den Eindruck einer bewegten Wasseroberfläche zu erzeugen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellkarton mittlerer Körnung, 24 cm x 34 cm
- zwei Flachpinsel (Nr. 8 und Nr. 10) und zwei Rundpinsel (Nr. 3 und Nr. 1)
- eine Palette mit acht Farben: Lichter Ocker, Paynesgrau, Ultramarinblau, Hookersgrün, Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Kadmiumgelb mittel und Krapplack dunkel.

„. . . Sonne, Mond und Sterne!“

In den Werken Joan Mirós findet man eine heitere Bilderschrift für Sonne und Mond, Pflanzen und Getier, für Menschen und Geister; ein Reich zwischen Traum und Wirklichkeit tut sich auf.



Sammlung Mr. und Mrs. Ralph F. Colin, New York

„Morgendliches Erwachen“ von Joan Miró, aus der Reihe „Konstellationen“. Mischtechnik, Wasserfarben und Deckweiß, Ölfarben auf Papier, 46 cm x 38 cm. Farbenfreude und Phantasie zeichnen Mirós Bilder aus.

Auf den ersten Blick scheint ein unentwirrbares Chaos von Punkten und Linien, Flächen und Farben das Bild „Morgendliches Erwachen“ von Joan Miró (1893–1983) zu bedecken. Aber schon nach wenigen Augenblicken beginnt sich der verwirrende und abstrakte Eindruck zu verlieren, erste Zeichen lassen sich deuten und verführen den Betrachter, auf Entdeckungsreise zu gehen. Seltsame, zyklopenhafte Wesen werden sichtbar, ein Vogel, eine Frau, Sterne. Alles scheint zu schweben, oben und unten, hinten und vorn durchdringen sich, lösen sich auf. Es ist nicht mehr das Ordnungsgefüge der realen Welt, welches das Bild lesbar macht. Eine andere Logik herrscht hier, die Logik des Traums.

In den zwanziger Jahren hatten sich in Paris einige Dichter und Künstler zu einer Bewegung zusammengefunden, die unter dem Namen „Surrealismus“ entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der modernen Kunst nehmen sollte. Joan Miró, der 1919 aus Spanien nach Paris kam, schloß sich ihnen an.

Diesen Künstlern war gemeinsam, daß sie die Erkenntnisse der Psychoanalyse, die Lehren des zu Weltruhm gelangten Arztes Sigmund Freud über das Unbewußte, in ihrer Arbeit berücksichtigen wollte: „Kunst ist vielleicht die sichtbarste Wiederkehr des unterdrück-

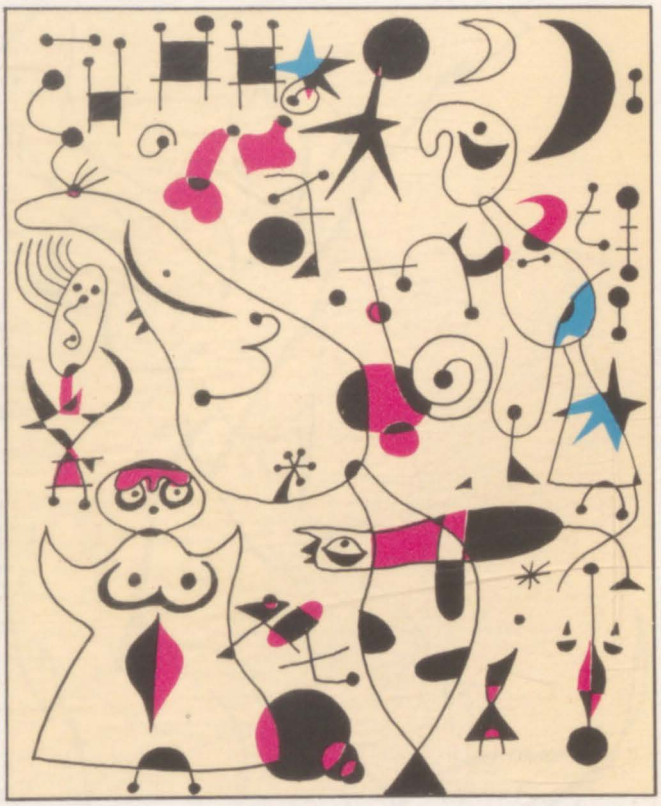
ten Unbewußten", sagte Freud. Und so erforschten die Surrealisten die Traumwirklichkeit mit ihren gestalterischen Mitteln.

Der Surrealismus entwickelte sich in zwei Richtungen. Maler wie Salvatore Dali oder Max Ernst versuchten ihre Träume und Halluzinationen „über"deutlich darzustellen. Besonders die in altmeisterlicher Präzision gemalten phantastischen Szenerien Dalis wurden sehr populär. Die andere Richtung repräsentierten Joan Miró und der Franzose André Masson. Sie bemühten sich, aus dem Unterbewußten aufsteigende Zeichen wie in einem „Traumstenogramm" zu notieren und so das Unterbewußte in einer Art Automatismus direkt am Entstehen des Bildes teilhaben zu lassen.

Miró hat oft Auskunft über seine besondere Arbeitsweise gegeben: „Wissen Sie, wie die japanischen Bogenschützen sich auf den Schuß vorbereiten? Sie stellen sich in die richtige Position und konzentrieren sich auf ihren Atem: Ausatmen, einatmen, ausatmen . . . . Genauso mache ich es. Ich verbringe eine Menge Zeit vor meinen eigenen Bildern; nicht um zu malen, sondern um über sie nachzudenken."

Aus dem Unterbewußten

Diese Phasen des Innehaltens, der Kontemplation, gaben Miró die Möglichkeit, in sich hineinzusehen und die Zeichen seiner inneren Welt aufsteigen zu lassen. So aus dem Unterbewußten an die Oberfläche gekommen, wurden sie von seiner Hand wie automatisch aufgezeichnet. Die anfänglich abstrakten Formen wurden von ihm in eine skurrile Hieroglyphensprache verwandelt, die er mehr und mehr mit poetischer Bedeutung auflud. Die fast kindlich anmutende Einfachheit der Formen, die Reinheit der Farben, die Miró einsetzte, vermitteln dem Betrachter den unschuldsvollen und lyrischen Charme seiner Bilder: „Jedes Staubkörnchen hat eine wunderbare Seele – aber um sie zu verstehen, muß man den religiösen und magischen Sinn wiederfinden . . . !" Immer wieder setzte sich Miró von der reinen Abstraktion ab und beharrte auf dem Sinngehalt seiner Werke. Mirós Interesse für die Musik und der Einfluß der surrealistischen Dichter prägten seine Arbeitsweise und Bilderwelt. Alle Schemen und Zeichen, die da in einem lebendigen Rhythmus im Bildraum tanzen, erzählen dem Betrachter wie die Worte und Verse eines Gedichtes von einer anderen, poetischen Welt.

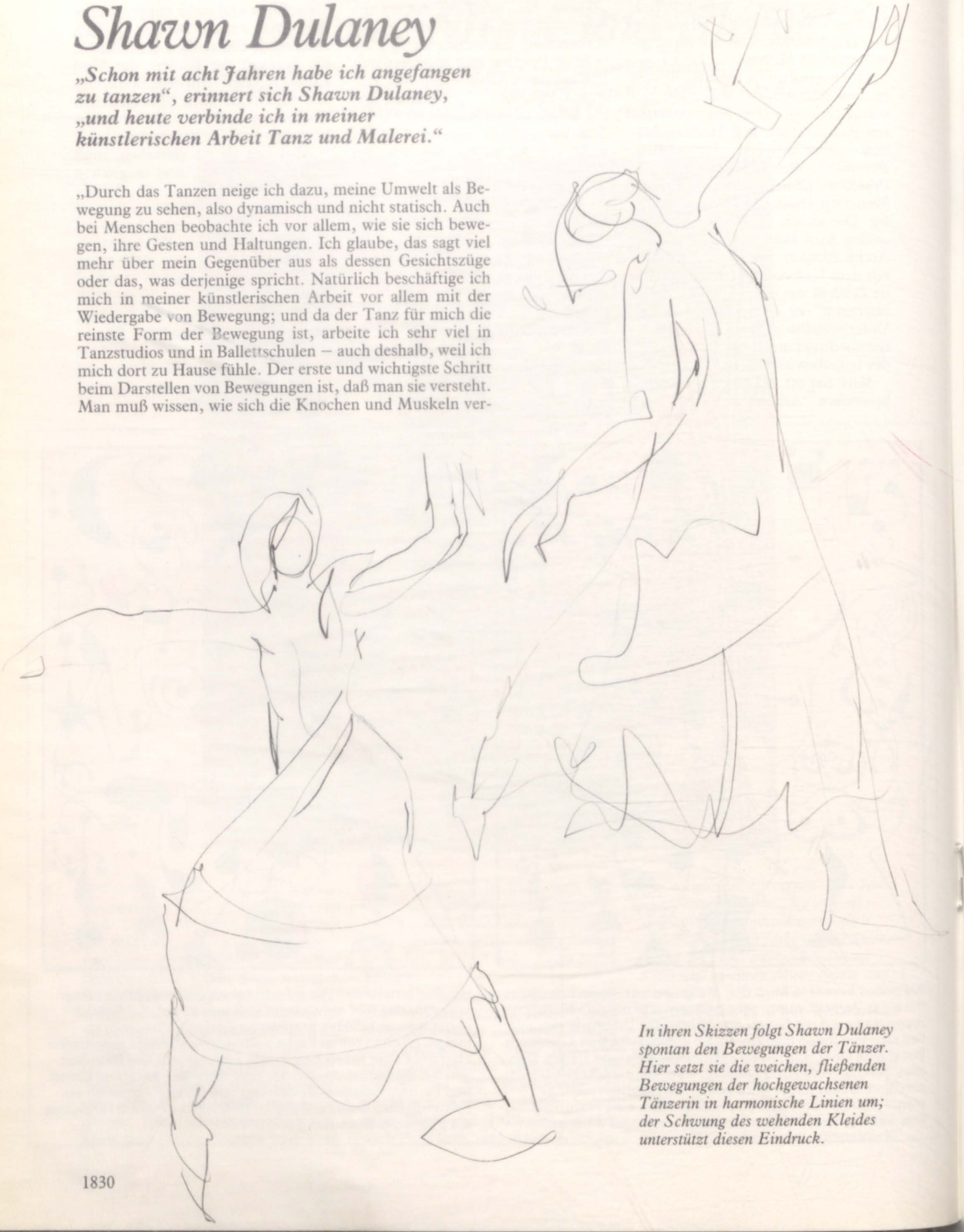


Als erstes bereitete Miró den Malgrund vor. Dann begann er mit einer Vorzeichnung, sehr langsam und präzise. Manchmal reagierte er auf die feinen Strukturen des Untergrundes und ließ sich von ihnen inspirieren. So entwickelte sich aus einem Punkt eine Linie, aus Linien entwickelte sich eine Fläche. Dies alles geschah ruhig und bedacht, eine Art graphisches Gerüst entstand. Dabei folgte Miró keiner vorgefaßten Idee: Er plante nicht, einen Vogel zu zeichnen oder eine Frau, irgendetwas bestimmtes. Plötzlich aber war ein Vogel unter seinen Händen entstanden, eine Form führte automatisch zu einer anderen, das Bild entwickelte sich von selbst. Schließlich begann er, auf dieses graphische Gerüst aufbauend, zu malen. Flächen reiner Farbe verbinden getrennte graphische Elemente oder füllen bestimmte Formen aus. Die Beziehungen der Bildelemente und das Gleichgewicht zwischen Linien und Farben, zwischen Zeichnung und Malerei, ergeben ein harmonisches Gefüge. Dabei unterstützt die heitere Farbigkeit die poetische Bedeutung des Bildes.

Shawn Dulaney

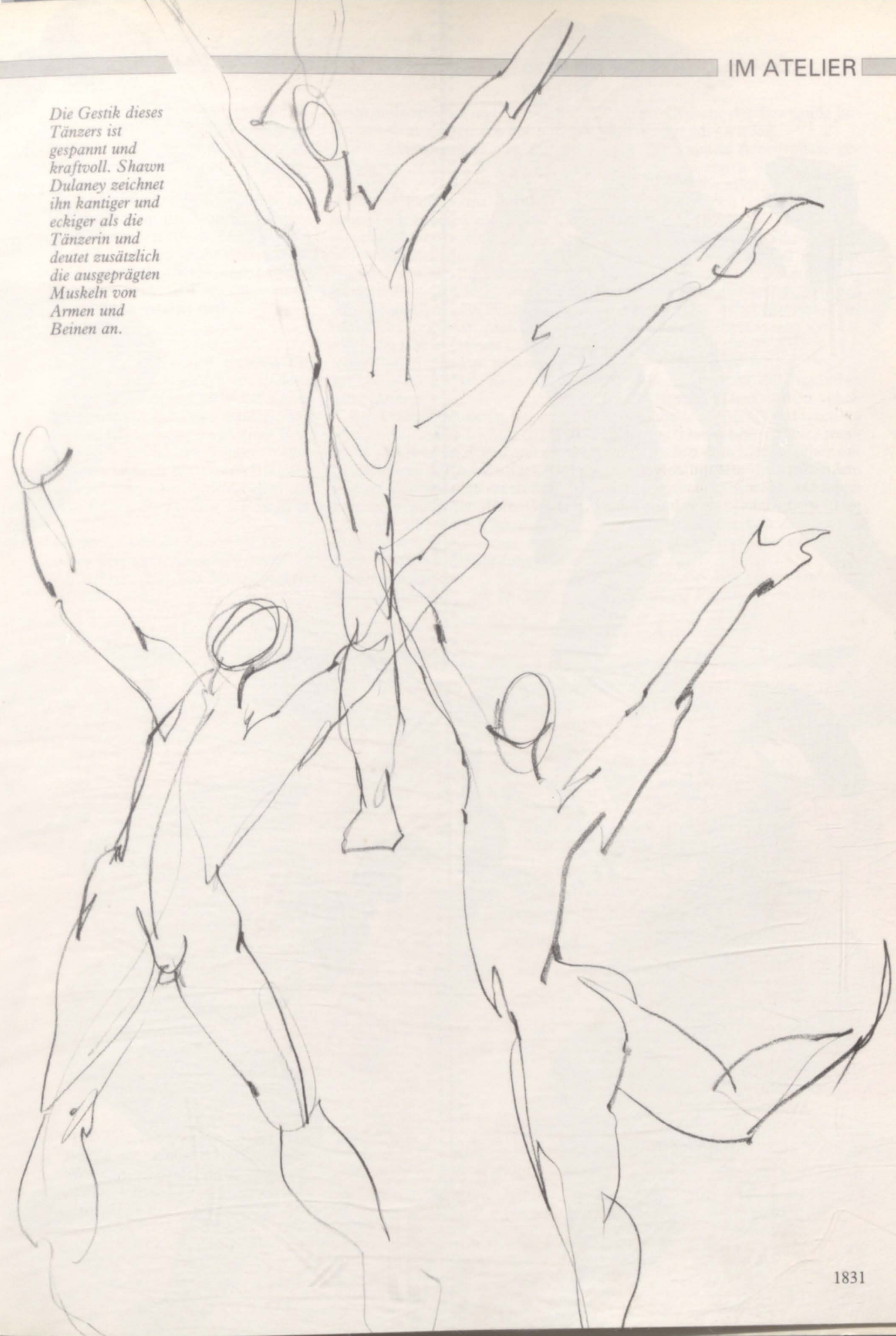
„Schon mit acht Jahren habe ich angefangen zu tanzen", erinnert sich Shawn Dulaney, „und heute verbinde ich in meiner künstlerischen Arbeit Tanz und Malerei."

„Durch das Tanzen neige ich dazu, meine Umwelt als Bewegung zu sehen, also dynamisch und nicht statisch. Auch bei Menschen beobachte ich vor allem, wie sie sich bewegen, ihre Gesten und Haltungen. Ich glaube, das sagt viel mehr über mein Gegenüber aus als dessen Gesichtszüge oder das, was derjenige spricht. Natürlich beschäftige ich mich in meiner künstlerischen Arbeit vor allem mit der Wiedergabe von Bewegung; und da der Tanz für mich die reinste Form der Bewegung ist, arbeite ich sehr viel in Tanzstudios und in Ballettschulen – auch deshalb, weil ich mich dort zu Hause fühle. Der erste und wichtigste Schritt beim Darstellen von Bewegungen ist, daß man sie versteht. Man muß wissen, wie sich die Knochen und Muskeln ver-



In ihren Skizzen folgt Shawn Dulaney spontan den Bewegungen der Tänzer. Hier setzt sie die weichen, fließenden Bewegungen der hochgewachsenen Tänzerin in harmonische Linien um; der Schwung des wehenden Kleides unterstützt diesen Eindruck.

Die Gestik dieses Tänzers ist gespannt und kraftvoll. Shawn Dulaney zeichnet ihn kantiger und eckiger als die Tänzerin und deutet zusätzlich die ausgeprägten Muskeln von Armen und Beinen an.



A
B
C
D

halten; deshalb ist es gut, wenn man selbst tanzt oder Sport treibt, weil man so weiß, wie sich Gesten und Haltungen anfühlen und sie „am eigene Leib" ausprobieren kann. Vielleicht bin ich zu kritisch, aber bei vielen Bildern, die Tanz und Bewegung darstellen sollen, habe ich das Gefühl, daß der Künstler einfach kein Gefühl für dieses Sujet hatte – wahrscheinlich weil er selber noch nie wirklich getanzt hat!

Rollenspiele

Meine vorbereitenden Skizzen für ein Gemälde fertige ich im Ballettsaal an. Ich zeichne nicht auf einem kleinen Skizzenblock, sondern auf großen Papierbahnen von einer Rolle, auf denen ich die Tänzer in fließenden Skizzen mit einem Graphitstift zeichne. Die Bahnen liegen auf dem Boden des Studios. Ich kann an ihnen entlanglaufen und meine Skizzen aus dem ganzen Körper heraus malen. Am wichtigsten ist mir bei der Arbeit „von der Rolle", daß ich komplette Bewegungssequenzen skizzieren kann, ohne jedesmal ein neues Blatt nehmen zu müssen. Die diversen Skizzen einer gestischen Sequenz stehen zum Schluß nebeneinander wie die Einzelbilder eines Filmstreifens. Ich kann die einzelnen Figuren auch übereinander und ineinander zeichnen. Man erkennt, so glaube ich, in meinen ausgearbeiteten Bildern sehr gut, welche Ideen ich bei dieser Art von Vorzeichnungen bekomme.

Die Linienführung ist bei diesen Skizzen besonders wichtig. Ich versuche die Gestik der tänzerischen Bewegungen durch eine ebenso gestische Zeichenweise einzufangen. Jede Bewegung hat ihre Gesamtform, auf die ich mich konzentriere. Dabei übertreibe ich eher ein bißchen, wenn ich die Biegungen und Krümmungen des tanzenden Körpers wiedergebe. So kommt das Charakteristische der Bewegung besonders gut zur Geltung.

In der zweiten Arbeitsphase gestalte ich die ersten Skizzen weiter aus und bemühe mich darum, sie zu präzisieren. Noch einmal zeichne ich die Figuren in der Bewegung, wobei ich mich auf die Skizzen stütze, die ich im Ballettsaal gemacht habe; aber jetzt lege ich auch Flächen in Aquarellfarben an, um den Figuren einen Anschein von Körperlichkeit zu geben.

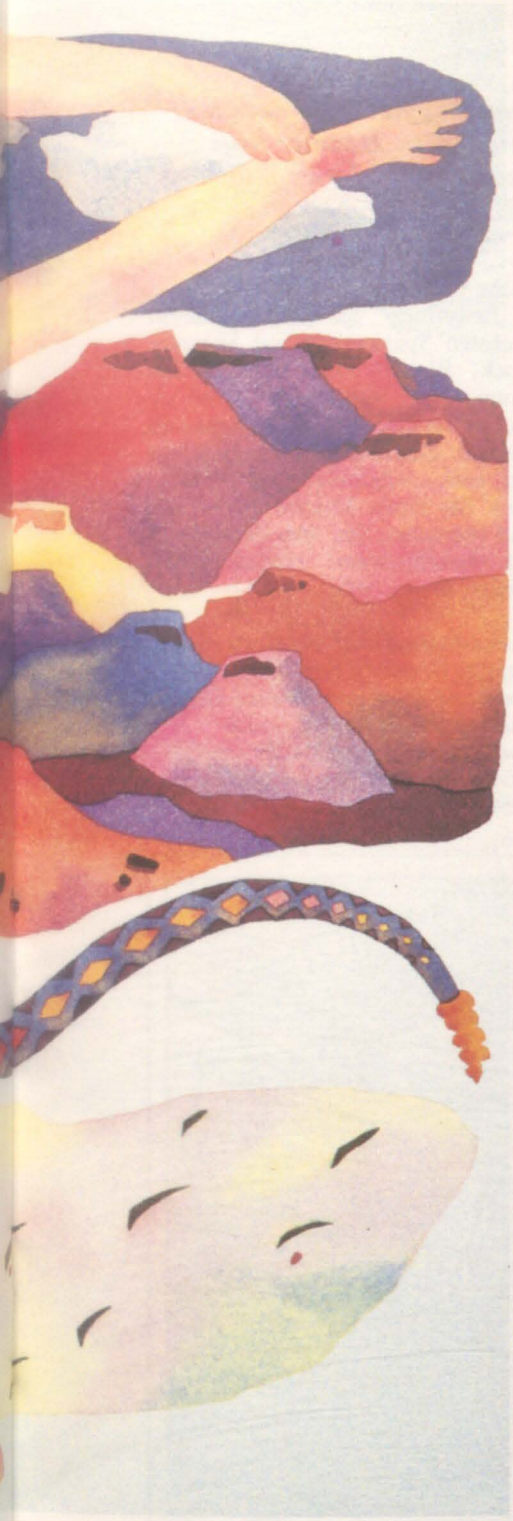
Die Ausarbeitung

Mein Problem ist es, die Figuren in ihrem Umriß zu präzisieren, ohne die Spontaneität der Vorskizzen zu verlieren. Dabei hilft es mir, wenn ich mich hin und wieder selber mit den Gesten bewege, die ich auf dem Blatt festhalten will. Gleichzeitig stelle ich diesem Stadium der Arbeit schon mehrere Figuren zueinander, um nach und nach die endgültige

Im Atelier setzt die Künstlerin die ersten Skizzen in präzisere Umrisse um und gibt ihnen mit Aquarellfarben Körperlichkeit.

„Wüstenstraße" von Shawn Dulaney, Aquarell auf Papier, 56 cm x 76 cm.

„Die Straße nach Chimayo" von Shawn Dulaney, Aquarell auf Papier, 56 cm x 76 cm. Von den Formen der Gräser bis zu den fliegenden Wolken unterstützt jedes Detail des Bildes den Eindruck freudiger Bewegung der beiden Tänzerinnen.



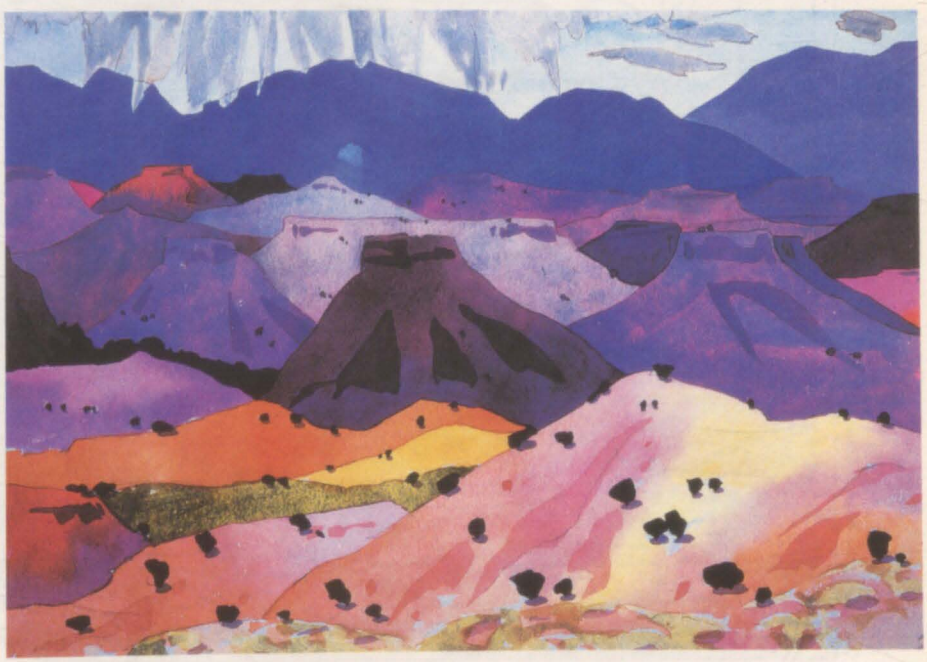
Komposition festzulegen. Für mich ist es das Ziel meiner Arbeit, den Eindruck von Bewegung so weit wie möglich zu verstärken. Ich achte auf die Negativräume zwischen den Figuren, denn sie sind für die Bildwirkung ebenso wichtig wie die Figuren selbst. Entscheidend für die Dynamik einer Komposition ist aber die Anordnung der Figuren im Raum und untereinander. Schon eine Figur für sich kann dynamisch wirken (D); zwei Figuren jedoch, die in Beziehung stehen und deren Bewegungen einen Gegensatz bilden (A) oder harmonisch ineinanderfließen (C), verstärken den Eindruck von Bewegung noch – auch wenn die Dynamik jeder einzelnen Figur dadurch etwas gemindert wird. Ich zeichne häufig zwei sich bewegende Figuren übereinander und versuche so einen Bewegungsablauf zu zeigen. Auch die Figuren auf den gegenüberliegenden Seiten des Buches versuche ich zueinander in Beziehung zu setzen, zum Beispiel, indem ihre Arme einander zugewandt sind (A und B) oder indem sie durch den Bruch des Skizzenbuches wie durch einen Spiegel reflektiert werden (C und D).

Bewegte Bilder

Ich mag Figuren sehr gern, die sich im Sprung oder im Flug befinden und so die kraftvolle Dynamik einer besonders energischen Bewegung vermitteln. Mit meinen Bildern möchte ich die Freude zeigen, die durch den Tanz entsteht, und ich wende zahlreiche Kunstgriffe an, um diese Anmutung möglichst stark auszudrücken. Oft lege ich für meine Bilder einen tiefliegenden Blickpunkt an, so daß der Eindruck schwebender, fliegender Figuren noch verstärkt wird. Ich integriere zahlreiche kleinere Elemente ins Bild, die für sich selbst schon mit Bewegung assoziiert werden: gespannte Bogen, krabbelnde Eidechsen, flatternde Schals und Kleider, sich windende Schlangen.

Vision in der Wüste

Meistens stelle ich meine Tänzer vor den Hintergrund einer Landschaft des amerikanischen Westens. Diese Landschaftsformen, etwa zackige Bergketten, die sich wie Fieberkurven am Horizont entlangziehen, jagende Wolken, abgestufte, flache Hügel, ergänzen die tanzenden Figuren und geben ihnen noch mehr Eigendynamik. Alles bewegt sich und läuft von einem Rand der Leinwand zum anderen. Die Figuren stehen hell vor einem dunklen oder dunkel vor einem hellen Hintergrund. Ihre Kleidung hat meist eine ähnliche Farbe wie der Hintergrund. Im Ganzen entsteht so genau der Eindruck, den ich erzielen möchte: man fährt mit dem Auto durch die Wüste Neumexikos – und plötzlich sieht man, wie eine Vision, aus dem Seitenfenster Tänzer, die voller Freude an der eigenen Bewegung dahinfliegen, springen, tanzen."



„Blick über die Mesa" von Shawn Dulaney, Aquarell auf Papier, 38 cm x 56 cm. Diese Landschaftsstudie zeigt, mit welchen Farben, Formen und Mustern die Künstlerin ihre Tänzer kombiniert: gestaffelte Bergketten gliedern den Bildraum.

Hölzerne Modelle

Ein Baum ist zu allen Jahreszeiten ein lohnendes Motiv. Kein Baum gleicht einem anderen, jeder hat seinen unverwechselbaren Charakter. Das genaue Studium eines Baumes hilft nicht nur eine Landschaftsdarstellung glaubwürdig gestalten zu können, sondern schult ganz allgemein das Auge des Zeichners für die Naturbeobachtung.

Beiläufig, ja fast gedankenlos hingekritzelt wirkt die Skizze von Camille Corot, wenn man größere Teile der Zeichnung mit der Hand abdeckt. Der optische Zusammenhang löst sich dann auf, sichtbar bleibt ein scheinbar abstraktes Liniengewirr. Der Zeichenduktus wirkt grob, und der Künstler scheint kaum Wert auf die präzise Wiedergabe des Gesehenen gelegt zu haben; der unverstellte Blick auf das Bild aber zeigt eine Meisterzeichnung. Es gelingt Corot bei aller Lockerheit und Freiheit des Strichs, die Besonderheiten der Szenerie treffend darzustellen: Die gebeugten knorrigen Stämme der Bäume, ihre windzerzausten lichten Kronen, die den Himmel durchscheinen lassen. Die Bäume am anderen Ufer stehen dunkel und dichtgedrängt und verstellen den Blick auf den fernen Horizont. Geschickt vermittelt Corot damit räumliche Tiefe in seiner Skizze.

Corot war ein Meister der Landschaftsdarstellung. Er verstand es, in seinen Bildern sowohl die äußere Form als auch die Atmosphäre sehr genau und sensibel zu schildern. Sein immer wieder in der Natur trainiertes Auge „wußte" um die Form der Bäume und den inneren Aufbau der Landschaft. Die Skizze zeigt, wie ihm dieses Wissen erlaubt, mit wenigen, überaus lockeren Strichen die besondere Atmosphäre des Ortes einzufangen und den expressiven Formcharakter der Bäume genau wiederzugeben, ohne an der Oberfläche verhaftet zu bleiben.

„Bewaffnen" Sie sich auf ihrem nächsten Spaziergang mit Skizzenblock, Bleistift und Kreide! Ein Baum eignet sich hervorragend als Motiv, um die Beobachtungsgabe zu schulen. Dabei zeigen Bäume nicht nur eine „Schokoladenseite": Machen Sie einen kleinen Rundgang und versuchen Sie, sich dem Motiv auf verschiedenen zeichnerischen Wegen anzunähern.

„Landschaftsskizze" von Jean Baptiste Camille Corot (1796–1875), Feder und Tusche auf Papier. Die flüchtige Skizze ist eine direkte Vorstudie für das berühmte Gemälde „Erinnerung an Mortefontaine" von 1864, das im Louvre zu sehen ist.

Cabinet des Dessins, Louvre, Paris

1

2

Übung: Bäume

Kaum ein Motiv kann die organischen Formprinzipien der Natur eindrucksvoller anschaulich machen als ein Baum. Der harmonische Aufbau von Stamm und Ästen, Zweigen und Laubwerk ist ein außergewöhnliches Beispiel für Ausgewogenheit und Proportion eines räumlichen Gegenstandes.

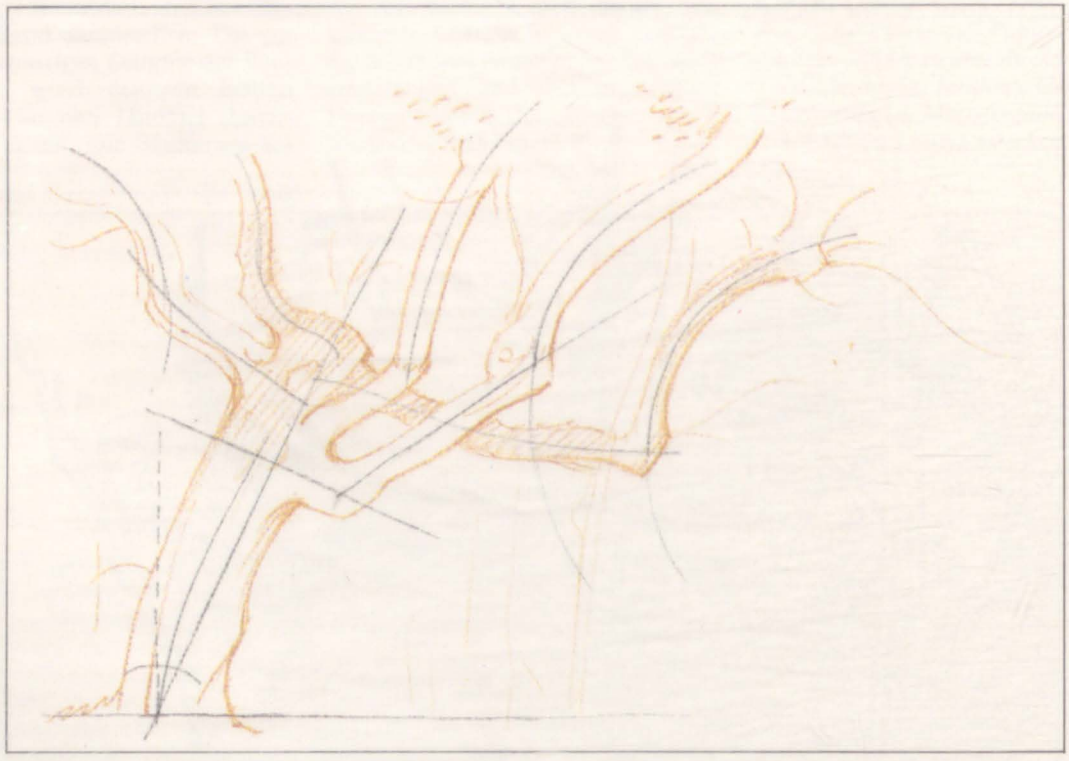
1. Als Ganzes gesehen . . .

Obwohl der Künstler Teile der Krone nicht darstellt, gibt die Zeichnung einen Gesamteindruck des Baumes wieder: Vorder- und Hintergrund werden herausgearbeitet, um so den Standort des Baumes deutlich zu machen. Die kräftigen Konturlinien der Äste stehen in Kontrast zu den Kreideschraffuren, die das Laubwerk andeuten.

2. Schwerpunkte setzen

Die oft verwirrende Vielfalt eines Baumes sollte Sie nicht abschrekken. Nehmen Sie das reichhaltige Angebot zeichnerischer Problemstellungen bewußt wahr, und wählen Sie dann aus. Lassen Sie sich dabei von Ihrem Interesse leiten. So können Sie sich auf die Astgabelungen konzentrieren, die Sie durch fein abgestufte Tonwerte herausarbeiten.

3



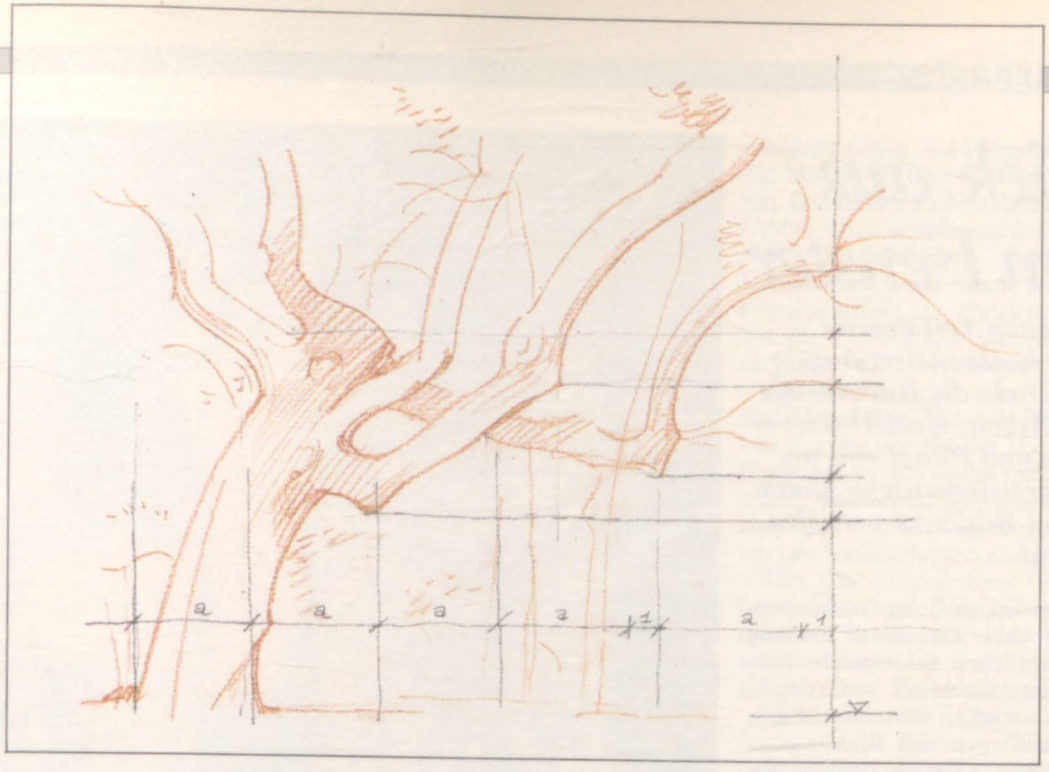
4

3. Standortwechsel

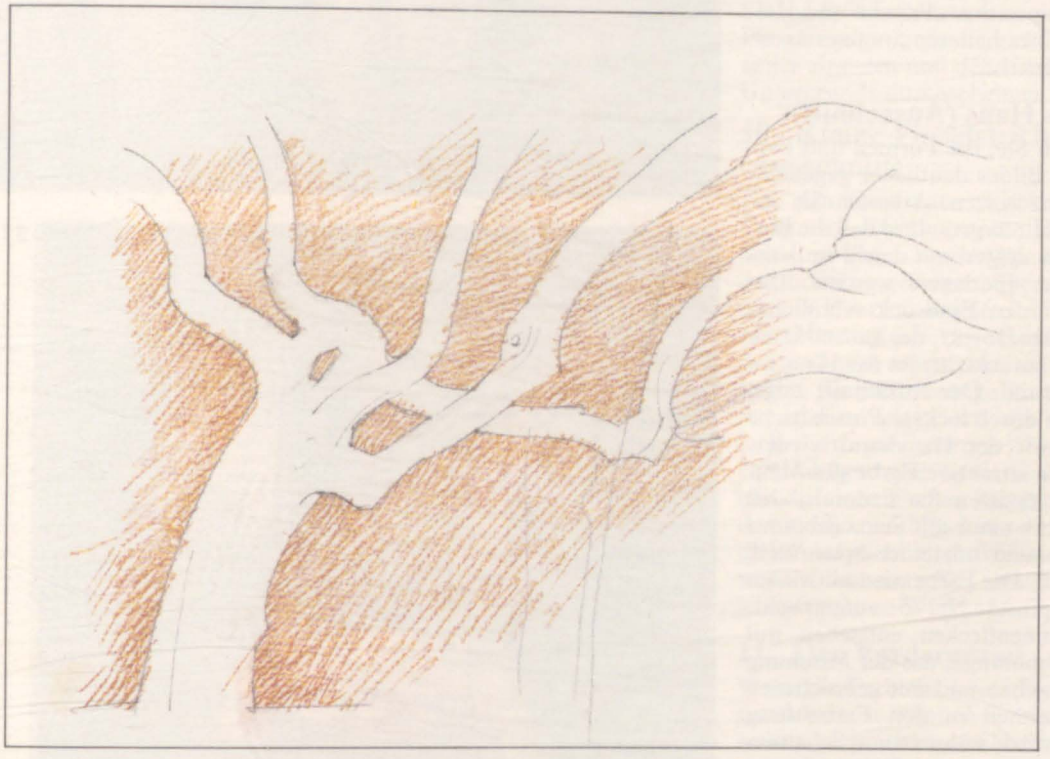
Wechseln Sie öfter den Blickwinkel! In Zeichnung 1 ist die bestimmende Kompositionslinie eine fallende Diagonale. Von links oben wird der Blick über die Äste und den Stamm nach rechts unten geführt. So wird das feste Verwurzeltsein, die knorrige, beharrende Kraft des Baumes betont. In Zeichnung 3 führt die steigende Diagonale den Blick über Stamm und Äste nach oben. So kommt der weit ausladende, raumgreifende Charakter des Baumes zur Geltung.

4. Kraftlinien

Versuchen Sie, sich über die Wachstumsrichtung der Äste klar zu werden. Zeichnen Sie diese Kraft- und Richtungslinien, indem Sie dem Baum von der Wurzel über den Stamm und die Äste zu den Zweigspitzen folgen. Wichtig sind die Winkel, in denen die Linien zueinander stehen. Der erste entscheidende Winkel ist der zwischen der Waagerechten des Bodens und der Senkrechten des Stamms. Oft zeigt schon die Kraftlinie des Stamms eine erhebliche Abweichung von der Senkrechten, die in der Zeichnung als gestrichelte Linie sichtbar ist.



5



6

5. Maßstabsgetreu

Um die Proportionen der verschiedenen Teile des Baumes darstellen zu können, gehen Sie am besten von einer Grundeinheit aus. Auf diese Grundeinheit beziehen Sie dann alle anderen Maße. In Zeichnung 5 wählte der Künstler den Durchmesser des Baumstamms in Höhe des Erdbodens als Maß. Er nennt diese Einheit „a". Tauchen in seiner Zeichnung Maßeinheiten auf, die größer sind als „a", so fügt er einfach das fehlende Stück an und benennt es extra.

6. Eine andere Sicht . . .

In Zeichnung 6 demonstriert der Künstler einen Trick, der sich nicht nur beim Zeichnen von Bäumen anwenden läßt. Oft ist es leichter, die Form eines Gegenstandes zu erfassen, wenn man ihn auf eine ungewöhnliche Weise sieht. Konzentrieren Sie sich auf die Negativformen, die sich zwischen und um die Äste bilden. Denken Sie sich diese Formen als massive, im Vordergrund des Bildes liegende Gegenstände, fast wie die Teile eines Puzzles, die nicht genau aufeinandergelegt wurden. Der freie Raum läßt die genaue Silhouette des Baumes erkennen.

Blick aus dem Fenster

Im zweiten Teil unserer Übung konkretisiert Angelo John Grado die Bildaussage seiner Arbeit. Gezielt setzt er Farben und Pinsel ein, um die impressionistische Anmutung des Bildes zu vertiefen.

8 10

Nachdem Angelo John Grado spontan und ohne detaillierte Planung die wesentlichen Bildbereiche festgelegt hat, macht er sich daran, durch Verstärken und Hinzufügen von Einzelheiten den Bildraum zu konkretisieren, um die Aussage seiner Komposition „Frische und Helligkeit eines heiteren Sommertages" zu verstärken.

8. Das Haus (Ausschnitt)

Beginnen Sie, die Formen und Farben des Bildes deutlicher gegeneinander abzusetzen. Arbeiten Sie zuerst am Hintergrund, so daß die Pinselstriche später von denen im Vordergrund überlagert werden. Das verstärkt den Eindruck räumlicher Tiefe. Das Objekt, das am stärksten im Bild zurücktritt, ist das Haus im Hintergrund. Der Ausschnitt zeigt, wie man durch lockere Pinselstriche die Textur der Hauswand wiedergibt. Die attraktive Farbe des Mauerwerks erzielen Sie dadurch, daß Sie Umbra natur mit Siena gebrannt mischen und mit einer Spur Weiß aufhellen. Die Farbe wird mit einem Borstenpinsel Nr. 5 aufgetragen. Die Sonnenflecken entstehen mit Kadmiumorange, das der Mischung hinzugegeben und mit gebrochenen Pinselstrichen in den Farbauftrag gemalt wird, während die Schattenpartien mit etwas Cölinblau gemischt werden.

9

9. Der Mittelgrund

Von nun an arbeitet der Künstler mit kleineren Pinselstrichen, um Farben und Formen etwas genauer abzugrenzen.

Heben Sie einzelne Blätter im Blattwerk mit einem runden Borstenpinsel Nr. 1 hervor. Nehmen Sie für die dunklen Partien Chrom-

oxidgrün feurig und Ultramarin, für die Mitteltöne Chromoxidgrün feurig, Böhmische Erde und eine Spur Umbra natur und für die hellen Partien Chromoxidgrün feurig mit Lichter Ocker und Weiß. Um einen Impasto-Effekt zu erzielen, setzen Sie die Pinselstriche einzeln, ohne sie ineinander zu vermalen.

Gestalten Sie nun den Weg, der zum Haus führt. Nehmen Sie dieselben Farben wie für die Hauswand, fügen Sie jedoch etwas mehr Weiß hinzu, und setzen Sie einzelne Striche Weiß und Kadmiumorange dazu, um Sonnenflecken anzudeuten.

Um das umgegrabene Blumenbeet rechts vom Weg darzustellen, mischen Sie die Farbe des Weges und der Hauswand erneut mit Siena gebrannt und Kadmiumorange.

Verwenden Sie Chromoxidgrün feurig für die Partien, die vorn im tiefen Schatten liegen, und tragen Sie die Farbe wiederum in einzelnen Pinselstrichen auf, die sich voneinander absetzen und den Farbton des Untergrunds durchscheinen lassen.

10. Kleine Pinselstriche (Ausschnitt)

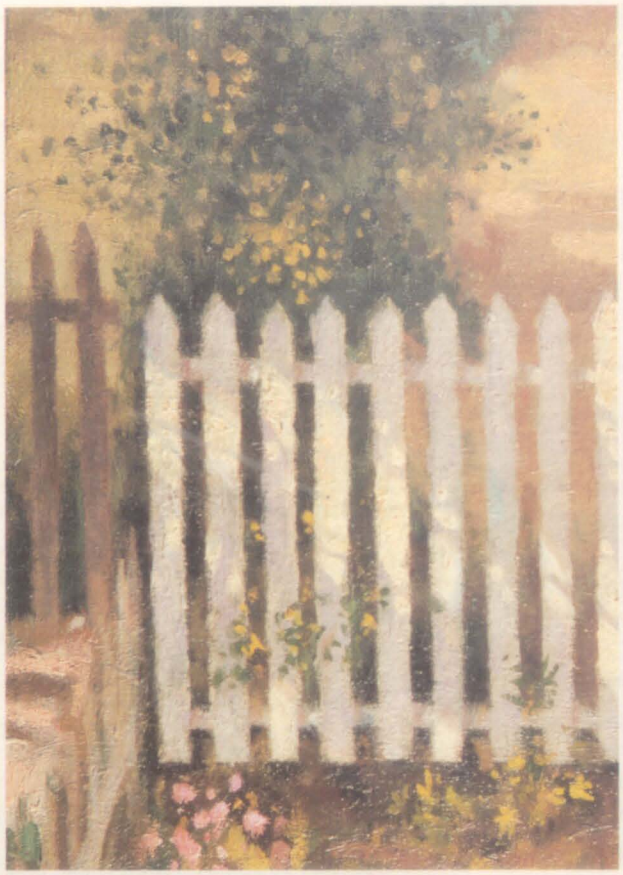
Um den Gegensatz zwischen dem Licht im Hintergrund und den Schatten im Vordergrund noch deutlicher zu gestalten, überarbeiten Sie die Hauswand erneut mit helleren Mischungen der Farben aus Schritt 8 und setzen einzelne Akzente mit Kadmiumorange hinzu. Der Ausschnitt zeigt, daß die Farben locker in gebrochenen Pinselstrichen aufgetragen werden. Verwenden Sie einen kleinen Borstenpinsel, damit die Farbflecken dick und dicht und nicht allzu flächig gesetzt werden können. So entsteht eine lebhaft pastose Wirkung.

11. Der Vordergrund

Wenn die Farbe in diesen Bereichen getrocknet ist, können Sie den Zaun erneut grob andeuten. Nehmen Sie ein mittleres Grau, das durch Mischen von Elfenbeinschwarz, Titanweiß und ein wenig Cölinblau hergestellt wird. Tragen Sie die Farbe mit einem runden Haarpinsel Nr. 1 leicht durchbrochen auf.

Malen Sie die Wäscheleinen, und deuten Sie die Formen der daraufhängenden Wäschestücke leicht an. Nehmen Sie diesmal Titanweiß, und tragen Sie es dicker mit einem runden Borstenpinsel Nr. 3 auf.

12



13

12. Der Zaun (Ausschnitt)

In diesem Schritt will Angelo John Grado den Vordergrund durch feine Pinselstriche und sich wiederholende Farben ausgestalten. Die Farben werden pastos aufgetragen. Um sie vorzubereiten, drücken Sie Ihre Farben auf ein Blatt Löschpapier und lassen sie eine Zeitlang darauf liegen; dadurch wird ein Teil des Öls absorbiert, und die Farben werden magerer.

Für die helleren Farbtöne des Blattwerks mischen Sie Chromoxidgrün feurig, Böhmische Grüne Erde und Kadmiumgelb hell, wobei Sie für die hellsten Töne mehr Kadmiumgelb hell zugeben. Beginnen Sie mit den dunkleren Farben, und mischen Sie die hellsten zuletzt ein. Tragen Sie die Farben mit einem runden Haarpinsel Nr. 1 auf, um auch feine Details darstellen zu können, und malen Sie die Blätter unterschiedlicher Helligkeit fleckhaft übereinander.

Um den Zaun genauer auszuarbeiten, mischen Sie ein helles Grau aus Elfenbeinschwarz und Titanweiß. Für die kühlen Schattenbereiche fügen Sie etwas Cölinblau und Alizarin-Krapplack dunkel hinzu. Die hellen Bereiche im warmen Sonnenlicht werden mit einer Mischung aus Titanweiß, Lichter Ocker und Kadmiumgelb gemalt. Tragen Sie auch hier die Farben sehr dick auf, und reiben Sie sie leicht mit dem Pinsel hin und her, damit ein pastoser Farbauftrag entsteht.

13. Die Wäscheleine (Ausschnitt)

Tragen Sie jetzt die Farben zügig, aber sorgfältig über die Formen der Wäschestücke auf, die Sie in Schritt 11 angelegt haben. Malen Sie jetzt dicker, und fügen Sie dem Titanweiß etwas Lichter Ocker hinzu.

Die beste Art, das schillerne Licht auf den hellen Wäschestücken wiederzugeben, besteht darin, mehrere kleine Farbmengen im voraus anzumischen: Titanweiß mit Cölinblau, Weiß mit Kadmiumgelb hell, Weiß mit Chromoxidgrün feurig und Weiß mit Alizarin-Krapplack dunkel. Tragen Sie jede dieser Farben sorgfältig mit einem runden Borstenpinsel Nr. 1 auf. Tupfen Sie die Farben mit dem Pinsel auf, und arbeiten Sie sie leicht ineinander, so daß eine rauhe unregelmäßige Oberfläche entsteht, die den Eindruck von Bewegung hervorruft.

14. Letzte Details

Malen Sie, um das Gemälde abzurunden, die roten und blauen Kleidungsstücke auf der linken Wäscheleine; tragen Sie mit lockeren Strichen Ultramarin und Alizarin-Krapplack dunkel, gemischt mit Kadmiumorange auf.

Für die ganz hellen Blätter in der rechten oberen Ecke des Bildes nehmen Sie einen runden Borstenpinsel Nr. 1 und eine Mischung aus Chromoxidgrün feurig, Lichter Ocker, Cölinblau und Titanweiß. Für die länglichen Blattformen im rechten Teil und am oberen Rand des Bildes tragen Sie einen dunkleren Farbton aus Chromoxidgrün feurig mit Ultramarin auf und setzen einige längliche Blattformen mit verschiedenen Mischungen aus Chromoxidgrün feurig und Kadmiumgelb hell hinzu. Die Farben für den Busch hinter dem Zaun und die Blumen links unten setzen Sie hingegen mit einem runden Haarpinsel Nr. 1 in pointillistischer Manier auf.

14

„Blick aus dem Fenster" von Angelo John Grado, Öl auf Leinwand, 60 cm x 40 cm. Die freie lockere Malweise der ersten Arbeitsschritte hat sich zu einem Muster aus feinen Farbflecken und Tupfen verdichtet, die den impressionistischen Charakter des Gemäldes noch verstärken.

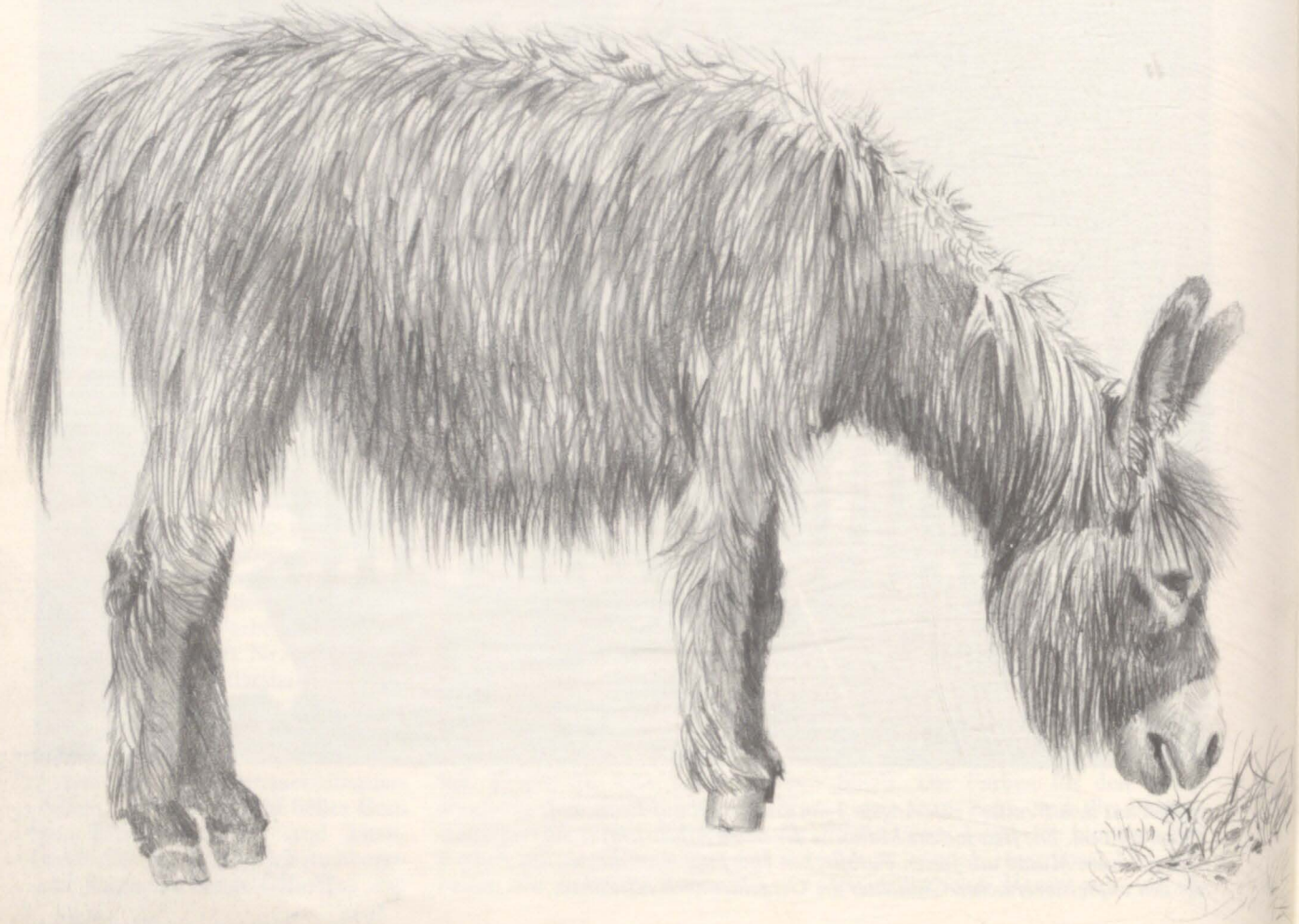
Struppiges Fell

Fellstrukturen sind oft schwer wiederzugeben. Sie sind aber der Schlüssel zur Modellierung von Tierkörpern.

Der Künstler Norman Adams wählte für seine überzeugende Studie von Felltexturen einen kleinen, zotteligen Esel, dessen Körperformen völlig unter den langen, struppigen Haaren seines Fells verschwinden. Das macht es schwieriger, sie zeichnerisch darzustellen. Weit entfernt, sich davon abschrecken zu lassen, begreift Norman Adams die besonders prägnante Form des Fells aber als Chance, um sie für seine Darstellung des Esels mit seinem liebenswerten Ausdruck zu nutzen. Bis auf wenige Details gestaltet er das Tier ausschließlich durch die Struktur des Fells. Nur das Maul und die glatten Hufe des Esels sind zart schraffiert, um sie vom Fell abzusetzen. Sonst scheint das kleine Tier nur aus langen Haaren zu bestehen.

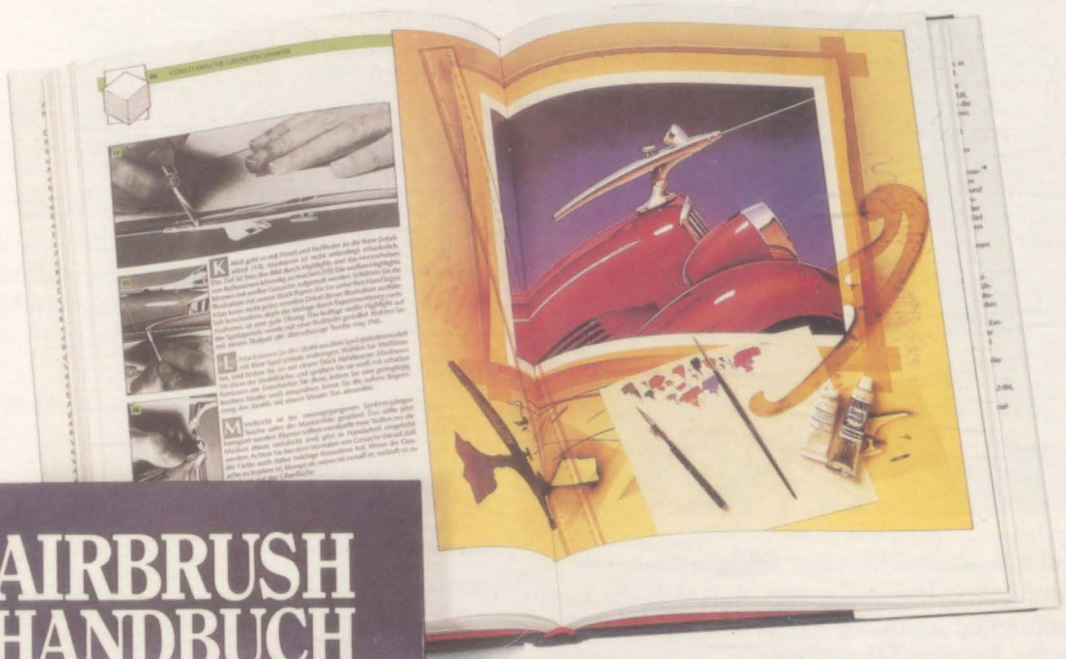
Norman Adams erzielt diesen Effekt, indem er mit seinem Zeichenstift den Körperformen des Esels folgt und die Richtung der Striche diesen Strukturen anpaßt: Wir finden gebogene Striche an der Oberseite des Körpers, kurze gerade Striche nach oben für die Mähne und kreuzweise schraffierte, kurze Striche an den Beinen. Form und Tonwert werden ganz einfach durch Richtung und Dichte der harten, kräftigen Striche erzielt, mit denen Norman Adams die Haare des Fells wiedergibt. Er verwendet einen weichen Bleistift, den er mit kräftigen Strichen einsetzt; zaghaftes Schraffieren würde dem Charakter des struppigen Esels nicht entsprechen.

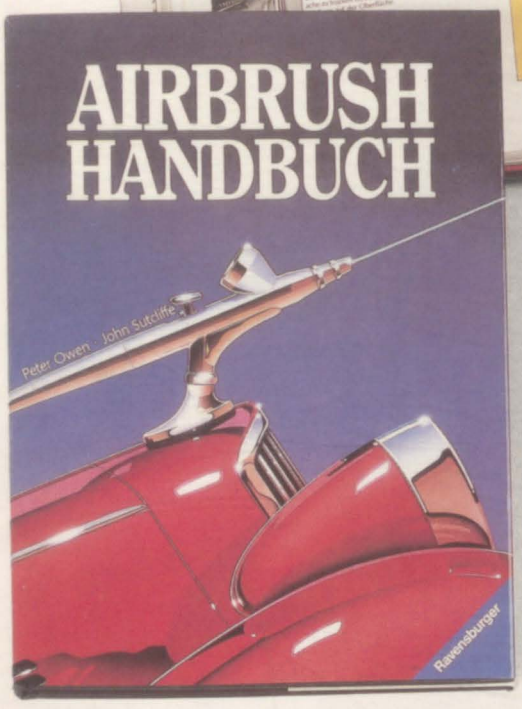
Norman Adams gibt mit einfachen Mitteln überzeugend den zottigen Charakter dieses Esels wieder. Der weiche Bleistift eignet sich hervorragend für die kräftigen Striche, mit denen die Fellstruktur aufgebaut wird.



Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Das letzte Wort zur Airbrush-Technik . . . wird dieses umfassende Buch für Sie werden. Sie lernen nicht nur von namhaften Künstlern die Spritzpistolentechnik kennen, sondern bis zur Illustration, Fotoretusche und Autobemalung ihre perfekte Anwendung.





Dieses Handbuch bietet einen sachkundigen Einstieg in die Spritzpistolen-Technik, denn die Autoren sind kompetent: Sie sind bedeutende Airbrush-Künstler. Einleitend informieren sie über Arbeitsgeräte und Material, geben wichtige Einkaufstips – Informationen, die der Einsteiger dringend sucht. Vor allem der Illustration und der Foto-Retusche wird breiter Raum gewidmet. Weitere Themen sind: Airbrush in der Autobemalung, Textilmalerei, im Modellbau, u. a. Ein Einblick in Arbeiten und Arbeitsweisen renommierter Künstler rundet das Buch ab. Übrigens: Kenner der englischen Ausgabe bezeichnen das Buch als „eines der besten auf dem Markt".

Peter Owen/John Sutcliffe
Airbrush Handbuch

Das Airbrush-Handbuch bietet eine Einführung in die moderne Spritzpistolentechnik und informiert über Geräte und Materialien.

160 Seiten

ISBN 3-473-48348-6

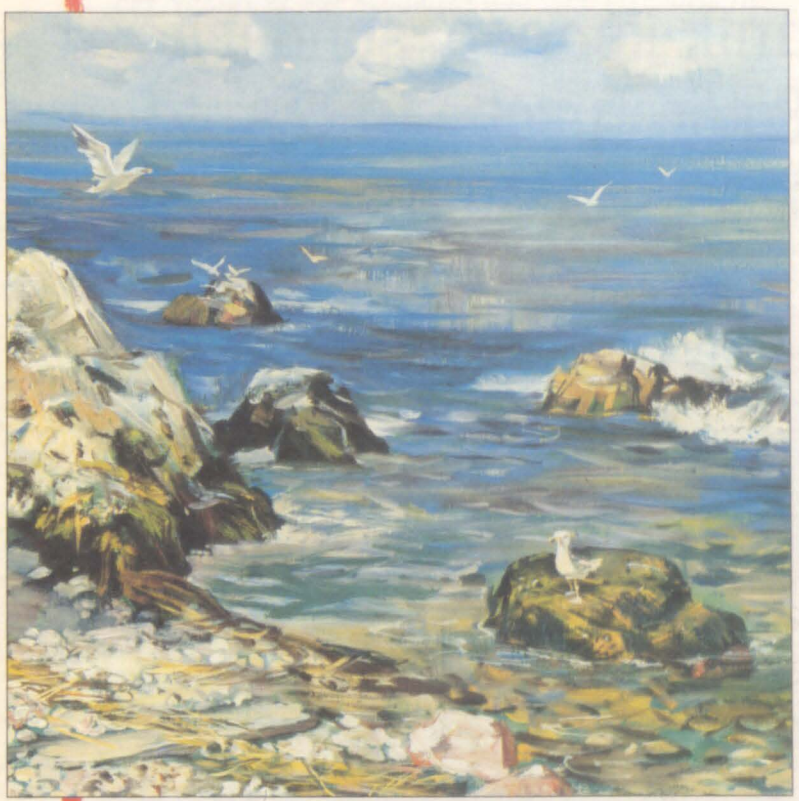
DM **48,–**

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 67



SKIZZEN UND STUDIEN zeigt Ihnen eine kleine Auswahl von Charles Tunnicliffes Vogelstudien, die er im Laufe von vierzig Jahren anfertigte. Diese Studien stellten für ihn eine Materialsammlung dar, auf die er zeitlebens, auch für seine großen Gemälde, zurückgriff. An ihnen läßt sich seine Arbeitsweise nachvollziehen.

Um felsige Gestade geht es in unserer Rubrik **ÖLMALEREI**. Sie erfahren, wie Sie den Kontrast zwischen den statischen Felsen und dem sich ständig wandelnden Meer überzeugend darstellen können. Außerdem lernen Sie verschiedene Möglichkeiten kennen, wie Sie Monotonie bei der Gestaltung einer felsigen Küstenlandschaft durch die Wahl des Bildschwerpunktes vermeiden können.

Hände sind ein ausdrucksvolles Bildelement. Die Studien alter Meister geben Beispiele, wie man sich die Form der Hände erschließen kann. In **ZEICHENTECHNIKEN** halten wir für Sie eine Übung bereit, in der wir Ihnen eine bewußt schematische Vorgehensweise bei Ihren Handstudien vorschlagen.

Vielleicht ist es auch für Sie beruhigend: Auch bei einem **AQUARELL** ist es nie zu spät für eine nachträgliche Veränderung. Der Künstler Charles Reid führt in einer Übung vor Augen, wie seine Komposition durch einige Änderungen gewinnt.

IM ATELIER setzt Maxine Masterfield organische Strukturen in abstrakte Landschaftsgemälde um.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 67

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 67

ÖLMALEREI	
Fels und Meer	1845
SEHEN UND VERSTEHEN	
Zentrum der Aufmerksamkeit	1848
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Formen sprengen	1852
AQUARELL	
Es ist nie zu spät	1854
Übung: Die Kirche Sao Paolo	1856
IM ATELIER	
Freie Formen	1860
SKIZZEN UND STUDIEN	
Meister der Skizze	1862
BUNTSTIFTE	
Im Untergrund	1866
ZEICHENTECHNIKEN	
Hände, die erzählen	1870
MATERIALKUNDE	
Bilderrahmen aus Holz II	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

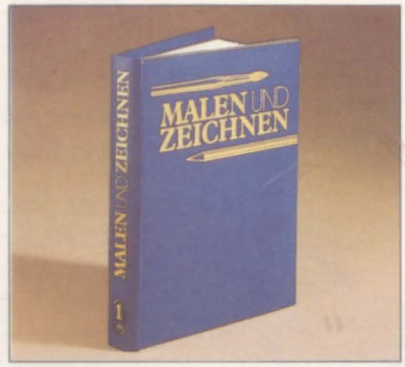
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel: 1854–1857 Charles Reid; 1845 Wendon Blake, George Cherepov; 1846 Wendon Blake; 1847 Emile Gruppé, Charles Movalli; 1848–1853, 1870–1872 Fabbri; 1860, 1861 Maxine Masterfield; 1862–1865 Charles Tunnicliffe; 1867–1869 Bet Borgeson

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die englische Ausgabe ‚DRAW IT PAINT IT' erschien bei Watson-Guptill Publ./ Eaglemoss Publ. Ltd., © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986; weiteres Material wurde übernommen aus ‚CORSO DI DISEGNO', © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri S.P.A., Mailand. © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987, 1988.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg. Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Fels und Meer

Schroffe Klippen und sanfte Dünung des Meeres lassen sich durch Ölmaltechnik gut zum Ausdruck bringen.

Felsige Küstenlandschaften stellen den Maler vor die Aufgabe, zwei in ihrer Erscheinung völlig unterschiedliche Sujets in einem Bild zusammenzufassen: Felsen und Meer. Felsen wirken kantig, schwer und statisch, während sich das Meer stets in fließender Veränderung befindet: An einem Tag still und so glatt wie ein Spiegel, am anderen aufgewühlt und wild bewegt. Dieser Gegensatz läßt sich zum Vorteil der Gesamtkomposition nutzen. Gerade in der Ölmalerei können Sie durch Variationen in der Auftragsdicke und der Strichführung beide Bildelemente überzeugend wiedergeben. Verwenden Sie für die Felsen dicke, stupfende Striche mit viel Farbe, arbeiten Sie sozusagen „reliefbildend". Das Meer hingegen läßt sich besser mit weichen, langgezogenen Strichen und entsprechend verdünnter Farbe darstellen.

Bei der Gestaltung einer felsigen Küstenlandschaft sollte man sehr

Tip

FARBEN DER KLIPPEN

Sie brauchen keine sehr große Palette, um die Farben einer Felsenküste wiederzugeben. Im Gegenteil – mit einigen Erdfarben, wie z. B. Siena, Umbra oder Lichter Ocker, erreicht man in der Kombination mit Weiß und Ultramarin ein typisches Spektrum warmer und kalter Töne.

„Frischer Morgen" von George Cherepov, Öl auf Leinwand, 28 x 35 cm. Hier sind die Felsen mit rauhen, unregelmäßigen Strichen in Blau-Braun-Mischungen gestaltet.

National Museum of American Art, gestiftet von John Gellatly

genau überlegen, worauf man den Schwerpunkt der Komposition legen will – auf die Felsen oder das Wasser. Wenn diese beiden Elemente gleich wichtig behandelt und gleichmäßig betont werden, kann das leicht zu einer langweiligen, unentschiedenen Bildwirkung ohne Spannung führen. In Emile Gruppés Gemälde „Einsamer Strand" stehen die Felsen im Mittelpunkt des Interesses, während in Abbott Henderson Thayers Bild „Klippen in Cornwall" die ruhige, von der Felsenküste umrahmte See die Komposition beherrscht.

„Klippen in Cornwall" von Abbott Henderson Thayer, Öl auf Leinwand, 77 x 102 cm, (Ausschnitt unten).

Obwohl Thayer sowohl das Meer als auch die Küste rasch und mit flachen Strichen und flüssiger Farbe gemalt hat, wird dennoch der Kontrast zwischen der stillen See und der zerklüfteten Küste deutlich: Während das Meer eine einheitliche, in sich fein abgestufte Farbfläche bildet, werden die Felsen mit akzentuierten, rauhen Pinselstrichen dargestellt.

In Emile Gruppés Komposition sind dagegen eindeutig die Felsen im Mittelgrund das wichtigste Element. Sie ziehen quer über die ganze Leinwand und bilden dabei eine zusammenhängende Einheit. Der Sand ist flächig gemalt und läßt dadurch die Steinformationen akzentartig hervorragen. Gleichzeitig verbindet der Strand durch seine Farbe sämtliche Felsteile, auch die im Vordergrund, zur Geschlossenheit.

„Einsamer Strand" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 x 76 cm. Im Ausschnitt erkennt man die pastose Strichführung.

Die Form der Felsen und ihre grobe Oberfläche wird durch pastose, vertikal aufgetragene Pinselstriche wiedergegeben.

Stellenweise werden horizontale Pinselstriche verwendet, um die verschiedenen Flächen gegeneinander abzusetzen.

Gekrümmte Pinselstriche deuten die glatteren, gerundeten Formen der Felsbereiche an, die vom Meer im Laufe der Zeit abgeschliffen worden sind.

Der Sand ist mit weichen, waagerechten Pinselstrichen gemalt, die das Aufwärtsstreben der Felsformationen um so mehr betonen.

Hier hat das Meer Teile der Felsen durch Algenbildung verdunkelt. Solche sorgfältigen Details tragen zu einer überzeugenden Darstellung bei.

Zentrum der Aufmerksamkeit

Nicht immer ist das innere Gefüge eines Bildes auf den ersten Blick als Rahmenkomposition zu erkennen. Und doch taucht diese Kompositionsstruktur in vielfältigen Abwandlungen immer wieder auf und hilft, eine bildnerische Erzählung „auf den Punkt" zu bringen.

Immer wieder ist es interessant und lehrreich, die Kompositionsstruktur in den Werken großer Meister zu analysieren. Dabei stößt man auf Rahmenkompositionen; sie werden nicht nur genutzt, um dem Bild eine überzeugende Tiefenwirkung zu geben, sondern auch, um den Betrachter zum „Brennpunkt des Geschehens" zu führen.

Einmal mehr zeigt Rembrandt in diesen Federzeichnungen seine überragende Meisterschaft in der Wiedergabe von Figuren. Davon zeugt nicht nur seine Art, mit sparsamen und überaus lockeren Strichen eine Figur darzustellen: auch die Anordnung der einzelnen Figuren zueinander läßt erkennen, wie virtuos Rembrandt die kompositionischen Mittel einsetzt, um seine Bildaussage zu verdeutlichen. Dabei gelingt es ihm auf geniale Weise, bildnerische Form und erzählerischen Inhalt in Einklang zu bringen.

Apostelgeschichte

„. . . in derselben Nacht schlief Petrus zwischen zwei Kriegsknechten, gebunden mit zwei Ketten . . . Und siehe, der Engel des Herrn kam daher, und ein Licht schien in dem Gemach; und er schlug Petrus an die Seite und weckte ihn und sprach: Stehe behende auf! Und die Ketten fielen ihm von seinen Händen", heißt es im Neuen Testament (Apostelgeschichte des Lukas, 12, 6–7).

Rembrandt veranschaulichte diese Szene. Er wählte für seine Darstellung den Moment nach dem Erwachen des Petrus'. Am linken Bildrand rahmen die senkrechten Linien der Kerkermauern das Geschehen, der rechte wird begrenzt durch die Lanzen der Soldaten. Vier Personen sind zu erkennen: Ein liegender Wächter, einer, der vornübergesunken seinen Kopf in den Händen vergräbt, der sich aufsetzende Petrus und der stehende Engel. Das Diagramm zeigt die diagonale Anordnung der Personen. Dabei entsteht eine Bewegungsabfolge von rechts unten nach links oben: Vom liegenden, schlafenden Wächter über den sitzenden, gerade erwachenden Petrus zum stehenden, befreienden Engel und dann weiter durch den geöffneten Kerker, dem Lichteinfall folgend, in die Freiheit.

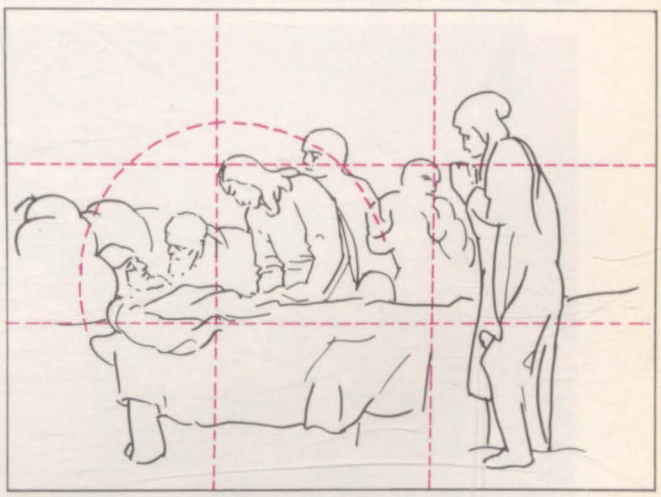
Keine der Figuren steht im Mittelpunkt der Bildfläche; dort, genau im Zentrum, berührt die linke Hand des Engels das rechte Handgelenk des Petrus': Die Ketten fallen. Thema der Zeichnung ist also nicht die Darstellung einer Figur, sondern die Veranschaulichung einer Handlung, einer Bewegung. Betrachtet man die Körperhaltung des Engels und des Petrus', so wird deutlich, wie beide in einer Art innerem Bildrahmen diesen zentralen Moment des Geschehens einschließen. Die Kreisform des Rahmens wiederum wird akzentuiert durch die beiden Figuren der Wächter.

„Die Befreiung des Petrus' aus dem Gefängnis" von Rembrandt van Rijn (1606–1669), Feder und Tusche, mit Sepia getönt, 22 cm x 19 cm.

Städelsches Kunstinstitut, Frankfu

Statens Museum for Kunst; Stiftung Ny Carlsberg

In der zweiten Zeichnung „Christus heilt einen Kranken" fällt als erstes der Mangel an Tiefenwirkung auf. Weder Vorder- noch Hintergrund werden definiert; wie auf einem Fries reihen sich die Figuren aneinander. Einzig die große Figur in der rechten Bildhälfte steht auf der dem Betrachter zugewandten Seite des Bettes und hilft ihm, sich nicht ganz aus dem Geschehen ausgeschlossen zu fühlen. Man nimmt somit die rücksichtsvolle Distanz eines Fremden ein.



„Christus heilt einen Kranken" von Rembrandt van Rijn. Feder, braune Tusche und Wasserfarben, auf Papier, 19 cm x 14 cm. Das Diagramm zeigt die scheinbare Einfachheit der Komposition. Ihre beherrschenden Richtungslinien sind die Senkrechten der stehenden Figuren und die Waagerechte des in seinem Bett liegenden Kranken.

Zentrum des Bildes

Im Mittelpunkt des Geschehens steht Jesus. Seine helle Gestalt steht in scharfem Kontrast zu der dunklen, direkt hinter ihm stehenden Figur. Würde Jesus sich aufrichten und sich dem Betrachter zuwenden, würde er genau im Zentrum des Bildes stehen. So, leicht nach links gebeugt, bildet seine Gestalt einen Teil des Kreises, der ihn und den Kranken in der Komposition vereint. Dieser Kreis umschreibt, ähnlich wie in der „Petrus-Zeichnung", die eigentliche Handlung. Hier aber ist das Geschehen aus der Bildmitte versetzt und der Darstellung des Erlösers untergeordnet; es umrahmt wie die Umstehenden seine Gestalt.

Auffällig ist, daß sich die stehenden Figuren fast wie in der Bildfolge einer Bewegungsstudie zu dem Kranken herabbeugen. Rembrandt nutzt die anschauliche Abfolge verschiedener Körperhaltungen (ähnlich wie in der „Petrus-Zeichnung"), um mit diesem dramaturgischen Mittel die Bewegungsrichtung des Geschehens, die Hinwendung zum Kranken, deutlich zu machen. Die sich abwendende Figur, die über die Körperhaltung den im Diagramm angedeutenden Kreisrahmen akzentuiert, ähnlich wie die dunkle Figur hinter Jesus dies über den Hell-Dunkel-Kontrast erreicht. Oft stellen Maler und Zeichner dasselbe Motiv aus verschiedenen Blickwinkeln dar. In der europäischen Malerei sind die Ölbilder und Aquarelle Cézannes vom Mont Sainte-Victoire hierfür ein berühmtes Beispiel.

Ein anderer Berg markiert einen

weiteren Höhepunkt der Kunstgeschichte. Es ist der Fuji, der heilige Berg der Japaner, vielfach abgebildet in den berühmten Farbholzschnitten von Katsushika Hokusai und Andô Hiroshige. An den Darstellungen des immer wieder gleichen Motivs, des Fuji, läßt sich die Vielfalt der Kompositionsstrukturen gut herausarbeiten.

Hokusais Farbholzschnitt „Die Woge" zieht den Betrachter in ein dramatisches Geschehen. Wie in einem spannenden „Action-Film" sieht man wogende Wassermassen, in denen die zerbrechlich wirkenden Boote fast zu versinken scheinen.

Heiliger Berg

Nichts bietet dem Blick Halt; als ob er selbst auf einem schwankenden Boot stünde, nimmt der Betrachter die Szenerie wahr. Aber die kreisende, spiralförmige Bildbewegung hat nur ein Ziel: Den Fuji, das Sinnbild des Ewigen, Unveränderbaren, in einer Welt der tosenden Elemente.

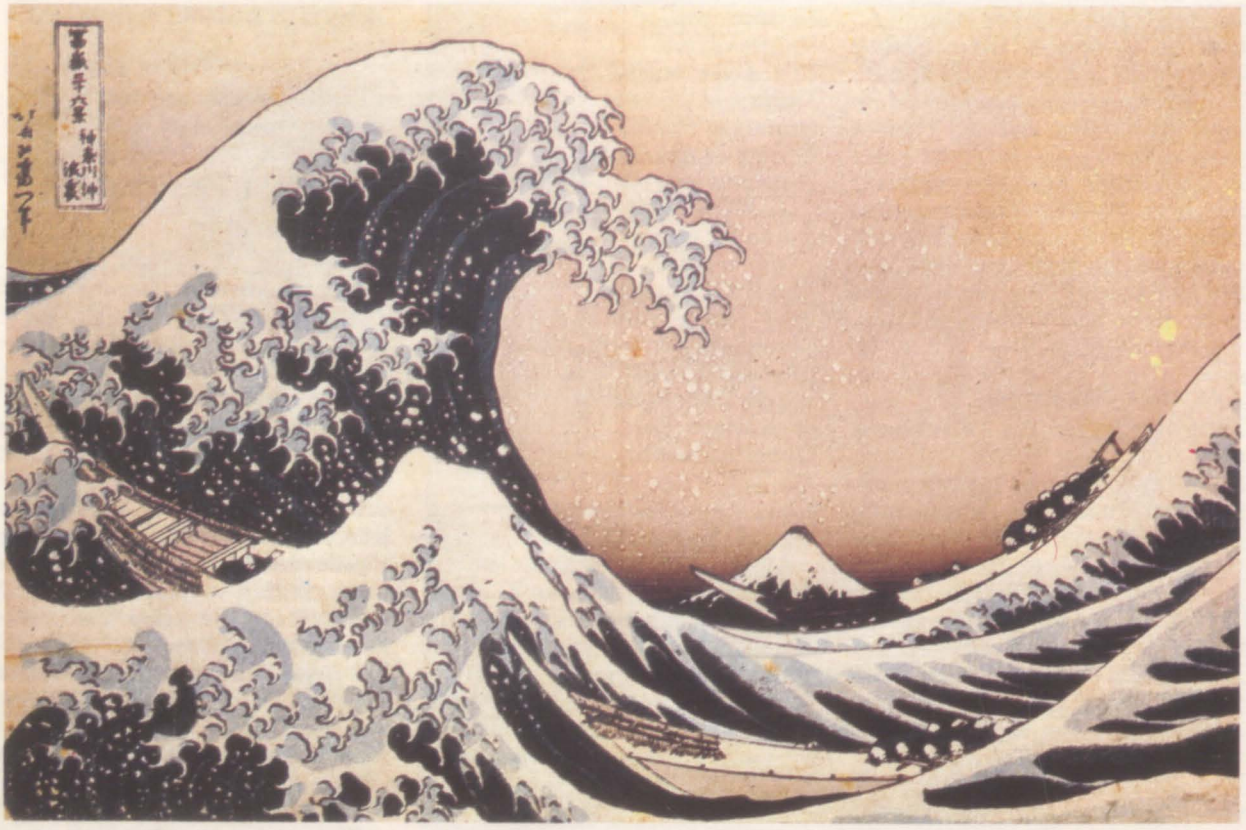
Ganz anders stellt sich „Der Fuji bei schönem Wetter" dar. Obwohl er dem Berg sehr viel näher steht als in „Die Woge", bleibt der Betrachter aus dem Bildgeschehen ausgeschlossen. Hier ist der Berg in seiner ganzen Unberührbarkeit dargestellt. Wie ein Symbol scheint er in den Wolken zu schweben. Die flächige, ornamentale Darstellungsweise Hokusais unterstützt die symbolische, ja abstrakte Wirkung des Bildes.

In Andô Hiroshiges Bildern spielt die Brücke als Kompositionselement eine wichtige Rolle, ohnehin häufig inhaltlicher und gestalterischer Mittelpunkt ostasiatischer Kunst. In Hiroshiges Farbholzschnitt „Der Fuji vom Ryôgoku Tôto aus gesehen" wird der Blick fast wie auf einem geruhsamen Spaziergang in einer Zick-Zack-Bewegung über das Boot und die Brücke sicher auf den Fuji gelenkt. Welch ein Gegensatz zu dem dramatisch empfundenen Sog, die von der Komposition in Hokusais „Woge" ausgeht!

„Die Woge" von Katsushika Hokusai, aus der Folge „Sechsunddreißig Ansichten des Fuji", 1823–1832, Vielfarbenholzschnitt, 25 cm x 38 cm.

„Der Fuji von Ryôgoku Tôto aus gesehen" von Andô Hiroshige, aus der Folge „36 Ansichten des Fuji", 1858. Vielfarbenholzschnitt, 34 cm x 22 cm.

Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien



In „Blick auf den Fuji mit Fluß und Brücke" schaffen die in äußerster Nahsicht dargestellten Pfeiler einer Brücke eine „gerahmte" Durchsicht auf die Landschaft. Fast konstruktivistisch teilen sie die Bildoberfläche in vertikaler und diagonaler Richtung auf und scheinen den Bildraum zu „vergittern". Und doch öffnen sie in ihrem radikalen Anschnitt und der betonten Nahsicht den Landschaftsraum über die Bildseiten hinaus: Das, was nicht dargestellt ist, muß vom Betrachter „mitgesehen" werden.

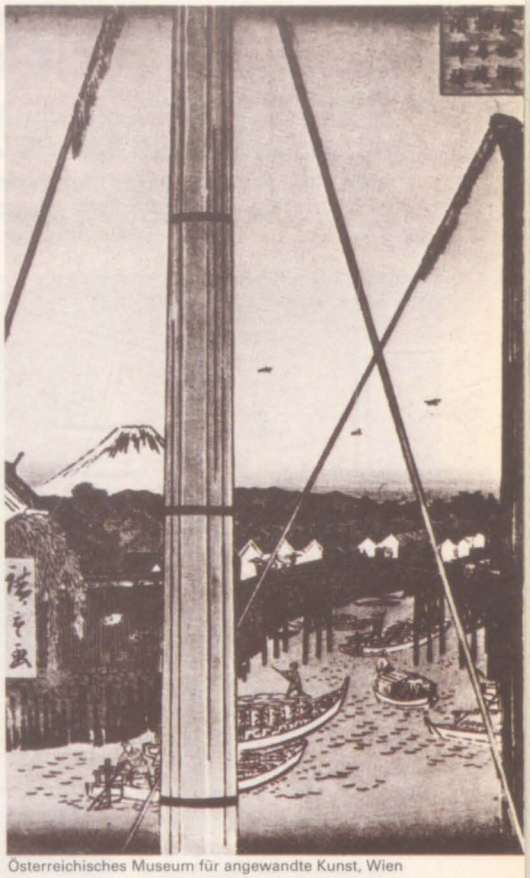
Bildsprache

Die gleichen Prinzipien finden wir in vielen Bildern der Impressionisten wieder, in denen Bootsmasten, Fahnenstangen oder Brückenpfeiler als vertikale Elemente zur Trennung von Bildbereichen dienen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatten viele Künstler der sich formierenden europäischen Moderne begonnen, japanische Kunst zu sammeln, um sich möglichst intensiv mit ihr auseinandersetzen zu können. Angeregt von der für die damalige Zeit ungewöhnliche Sehweise der Japaner, erkannten Maler wie Degas und Courbet bald die Möglichkeiten der aufkommenden Fotografie. Durch sie konnten ungewöhnliche Blickwinkel gefunden oder Bewegungen eingefangen werden, wie es Hokusai und Hiroshige in ihren Holzschnitten demonstriert hatten.

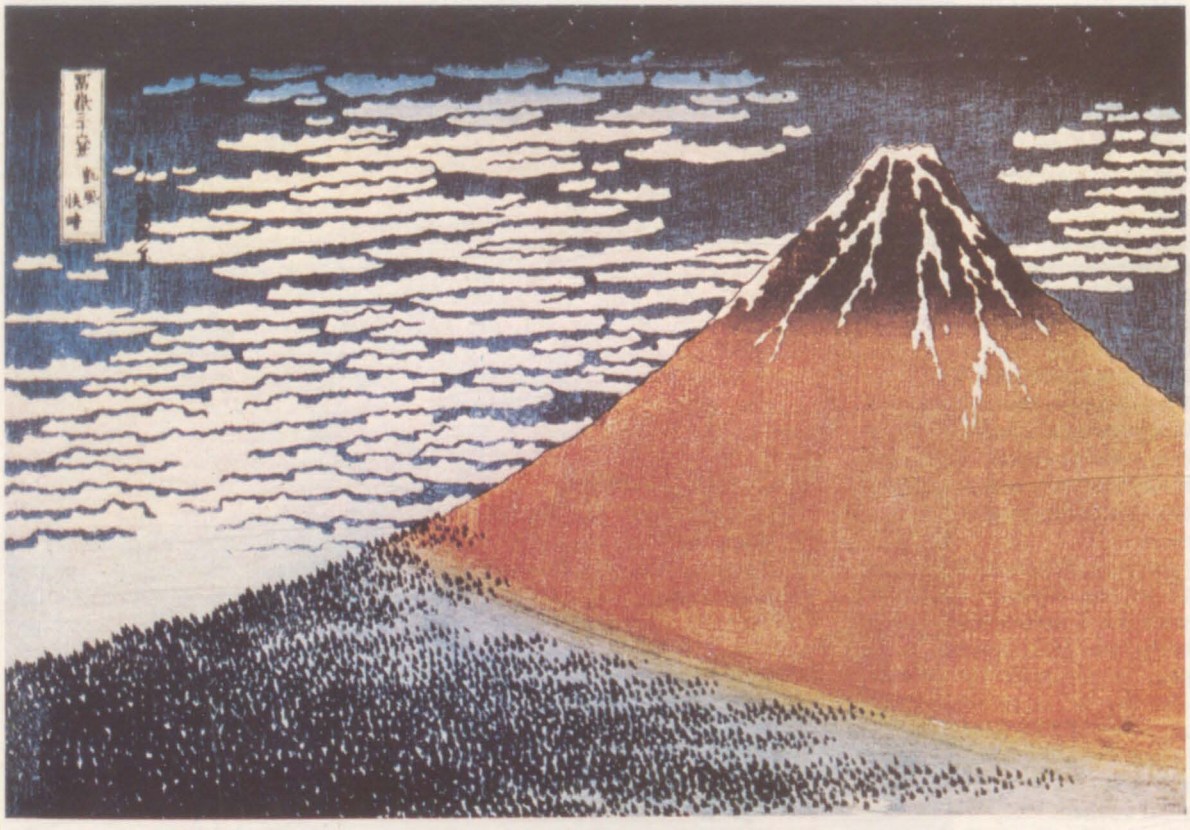
So führten schließlich die Anwendung verschiedenster Kompositionsprinzipien und die technischen Möglichkeiten der Kamera zu der uns heute vertrauten Bildsprache von Foto und Film. Der Einfluß japanischer Farbholzschnitte auf diese Entwicklung einer dynamischen Bildsprache kann deshalb in der europäischen Kunst kaum überschätzt werden.

„Blick auf den Fuji mit Fluß und Brücke" von Andô Hiroshige, aus der Folge „Berühmte Landschaften von mehr als 60 Provinzen", um 1853–1856, Vielfarbenholzschnitt, 21 cm x 36 cm.



Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien

„Der Fuji bei schönem Wetter" von Katsushika Hokusai, aus der Folge „36 Ansichten des Fuji", zwischen 1825 und 1852, Vielfarbenholzschnitt, ca. 25 cm x 38 cm.



Formen sprengen

Die Kunst des 20. Jahrhunderts empfinden manche Menschen als „schwierig" oder fühlen sich von ihr sogar vor den Kopf gestoßen. Oft fehlen zu einem tieferen Verständnis einfach nur wenige Informationen. Unsere Beispiele berühren verschiedene Aspekte neuer, aber auch alter Kunst.

Albertina, Wien

„Allegorie des Reichtums", Antonio Pisanello (um 1395 – etwa 1455), Feder und Bister auf getöntem Papier, 13 cm x 15 cm. Die Anatomie der Figur verrät das Naturstudium.

Musée National d'Art Moderne, Paris; Photo: Giraudon

„Caryatid," Pastell, Amadeo Modigliani (1884–1920). Wie Pisanello arbeitete Modigliani nach lebenden Modellen. Farbe und Form sind bei ihm schon sehr frei eingesetzt. Der Schritt zur vollständigen Abstraktion ist schon spürbar.

Moderne Künstler lehnen es ab, in ihren Arbeiten lediglich die Wirklichkeit möglichst naturgetreu abzubilden. Es ist jedoch ein Irrtum zu glauben, die Künstler vergangener Jahrhunderte hätten sich hierauf beschränkt. Zu allen Zeiten haben Maler, Zeichner und Bildhauer die jeweiligen künstlerischen Konventionen hinterfragt und immer daran gearbeitet, die Grenzen der Kunst zu erweitern.

Pisanellos „Allegorie des Reichtums" ist ein Beispiel dafür. Als Künstler des Quattrocento, des beginnenden 15. Jahrhunderts, war er von dem damaligen Hauptauftraggeber, der Kirche, stark abhängig. Er konnte nicht einfach einen nackten Menschen darstellen, sondern mußte sich dafür in dem Motiv einen Vorwand suchen.

In der Art der Darstellung – und das ist das eigentlich Besondere an Pisanellos Zeichnung – weist dieser weibliche Akt eine Natürlichkeit und sinnliche Präsenz auf, die zu Pisanellos Zeit ungewöhnlich war. Unter Umständen hat sie damals auf manche Betrachter sogar anstößig gewirkt.

Weitere Freiheiten

Die Sittenstrenge der Kirche und das mangelnde anatomische Wissen der Künstler führte in der Spätgotik zu einer ausgesprochen formelhaften, schematischen Menschendarstellung. Pisanello dagegen zeichnete (vermutlich sogar heimlich) Aktstudien vor dem lebenden Modell. Diese Erfahrung wird in seiner Zeichnung deutlich.

Der Sprung zu Modigliani markiert eindrucksvoll den erweiterten künstlerischen Freiraum: Es geht nicht darum, ob man überhaupt einen Akt darstellt, sondern wie kühn man ihn verfremden darf. Deutlich ist bei Modigliani die Auflösung der naturalistischen Form erkennbar. Zugleich geht es ihm – darin Pisanello ganz nahestehend – um die sinnliche Erscheinung dieses individuellen Körpers und der Geste. Die Verzerrungen und Übertreibungen sind Ausdruck der ganz persönlichen Sichtweise des Künstlers.

Modiglianis Akt zeigt eine starke Eigendynamik der Farbkomposition und der Formensprache. Die Figur ist fest in der Bildfläche verankert, wodurch auch die Negativformen bedeutsam werden. So gesehen markiert Modigliani den Übergang zur Abstraktion, ohne jedoch diese Grenze zu überschreiten.
Carràs „Rotes Pferd", etwa zeitgleich mit dem Bild Modiglianis ent-

standen, ist ein typisches futuristisches Gemälde. Der Futurismus verhöhnte die alte Kunst, mit der die Künstler in Italien in geradezu einschüchternder Weise konfrontiert waren. Statt dessen propagierte er 1909 die Schönheit der Industrie, der Maschine und der Bewegung. Tatsächlich entsteht in dem Bild ein intensiver Bewegungseindruck. In einem explosionsartigem Dynamismus löst sich die Form fast vollständig auf. Die Abstraktion rückt in greifbare Nähe.

Kandinsky ging den kleinen, entscheidenden Schritt weiter. Für viele ist er der Vater der Abstraktion. Es ging ihm nicht mehr darum, irgendetwas abzubilden, sondern die reine, suggestive Kraft von Farbe und Form zu entfesseln. In seinen Theorien bildete er viele Analogien zwischen der Malerei und der Musik. Farben waren für ihn Töne, die im Miteinander so etwas wie Klänge, ja letztlich ganze Farbsymphonien bildeten.

Sammlung Dr. Riccardo Jucker, Mailand

„Das rote Pferd", Carlo Carrà (1881–1966), 1912, Feder und Aquarell, 26 cm x 36 cm. Die Darstellung von Bewegung war ein Lieblingsthema der Futuristen. Sie idealisierten vor allem schnelle Bewegungen. Es gibt viele Gemälde startender Rennwagen, dahinrasender Züge und ähnlicher Motive. Die aufgesplitterte Form von Reiter und Pferd suggeriert den Bewegungseindruck sehr überzeugend. Die grellen Farben sind auch Ausdruck der futuristischen Protesthaltung gegenüber den alten Harmonievorstellungen.

Sammlung Mrs. Bertram Smith, New York

„Improvisation", Wassily Kandinsky (1866–1944), 1915, Aquarell und Farbstift, 38 cm x 48 cm. Dies Bild aus der Serie der „Improvisationen" gehört zum abstraktem Frühwerk Kandinskys. Vorsichtig bewegte er sich in das neue gestalterische Wunderreich vor. Bei ganz genauem Hinsehen kann man noch vage Andeutungen konkreter Dinge erkennen.

Es ist nie zu spät

Es sind nicht immer nur Fehler, die korrigiert werden müssen. Manchmal verlangt eine Kompositionsidee nach einer Veränderung. Sie ist jederzeit möglich!

Sie sollten sich durch eine Bleistiftvorzeichnung nicht in Ihrer Kreativität einengen lassen, denn Skizzen dienen lediglich als grobe Richtschnur. Es macht gar nichts, wenn Sie auf einem Blatt Papier mehrere Versionen eines Motivs skizzieren: Charles Reids Aquarell zeigt anschaulich, wie die Spuren früherer Skizzen den Eindruck von Spontanität noch verstärken. Selbst wenn es an die farbige Ausgestaltung geht, brauchen Sie sich nicht strikt an Ihre ursprünglichen Pläne zu halten.

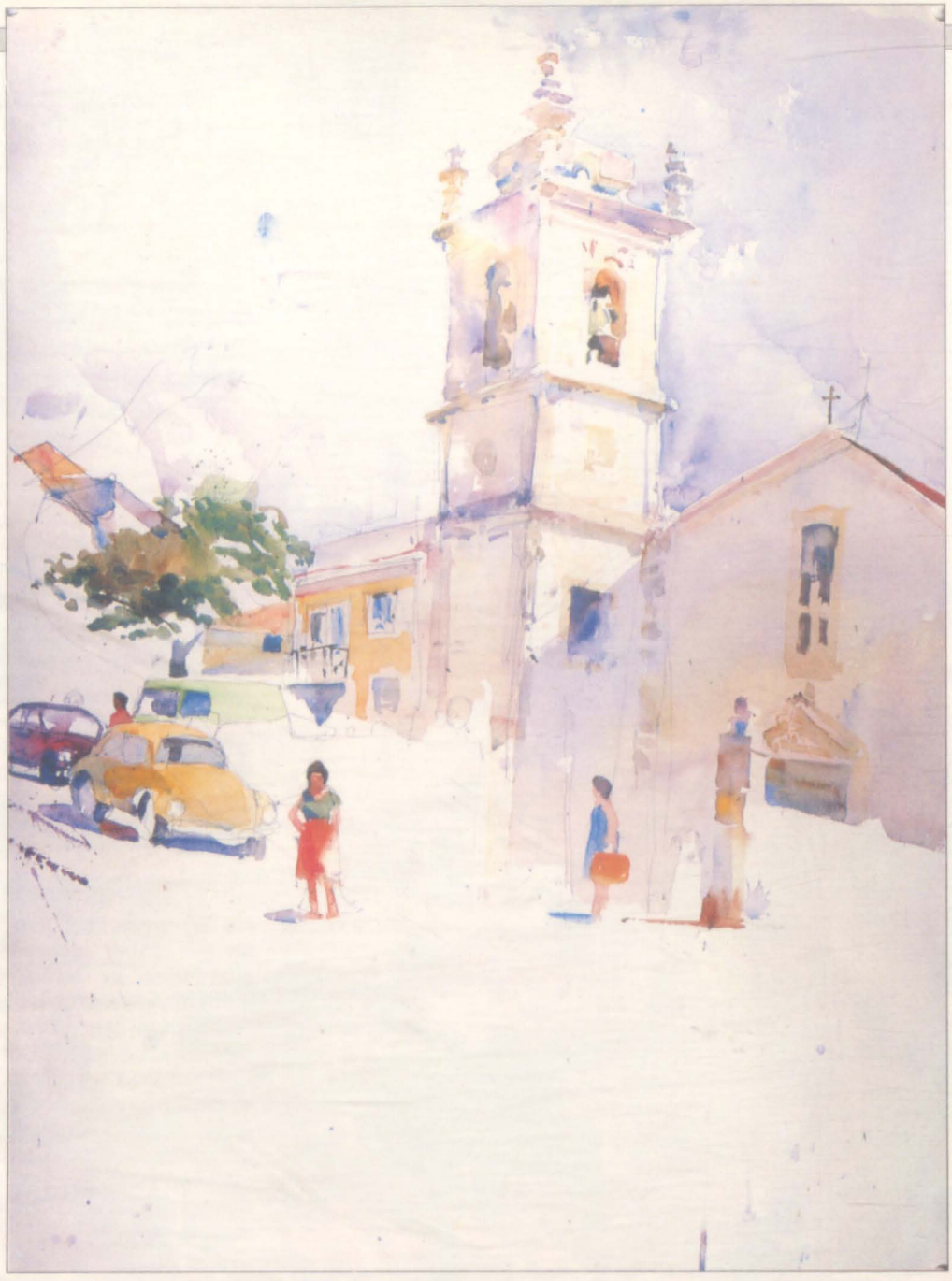
Farben verändern

Am einfachsten verändern Sie die ersten Farblasuren, indem Sie sie übermalen, sobald sie vollständig getrocknet sind. Der ursprüngliche Farbauftrag wird zwar durchscheinen, da jedoch beim Aquarellieren die erste Farbschicht blaß angelegt wird, dürfte es meist wenig ausmachen. Sie können die Farblasur auch fast vollständig entfernen. Abhängig von der Färbekraft der Pigmente, wird immer ein leichter Ton stehenbleiben, aber außer daß sich der entsprechende Bereich nicht als Glanzlicht eignet, kann er gänzlich verändert in die Komposition integriert werden. Farbaufträge, die noch feucht sind, lassen sich mit einem Papiertuch aufsaugen. Ist die Farbe dagegen schon getrocknet, muß sie erneut angefeuchtet werden. Die Pigmente werden mit Wasser und einem festen Borstenpinstel gelöst und anschließend mit einem Papiertuch aufgenommen.

„Blick auf die Altstadt und den Tejo, Lissabon" von Charles Reid, Aquarell, 30 cm x 40 cm. Die noch sichtbaren Bleistiftspuren der Vorzeichnung verleihen dem Motiv einen besonders spontanen Ausdruck.

Tagus River & ALFAMA ~ Lisbon ~ August 1984

1



Übung: Die Kirche São Paolo

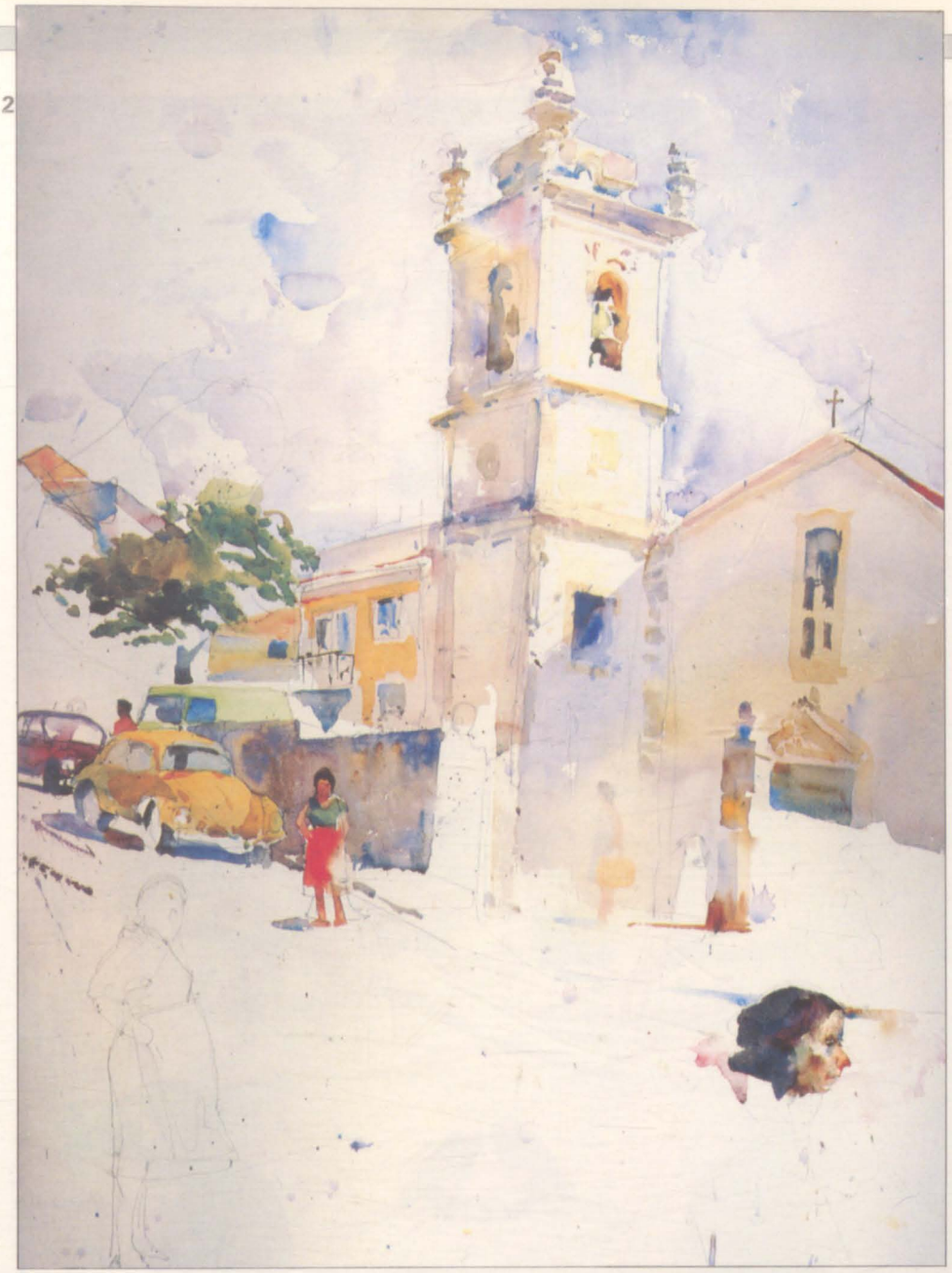
In unserer Übung zeigt Charles Reid, daß es möglich ist, jederzeit an einem Aquarell noch wesentliche Veränderungen vorzunehmen.

1. Die Gebäude

Der Künstler skizziert flüchtig die Hauptelemente seiner Komposition und malt dann die Zinnen des Turmes mit verdünntem Krapplack dunkel, Ultramarin und Siena natur. Die Farben sollen sich erst auf dem Papier miteinander vermischen, um eine changierende Farbigkeit zu gewinnen. Für die schattige Wand der Kirche nehmen Sie noch Ultramarin hinzu, wobei Sie besonders die Schatten unter den Simsen betonen. Durch lockere Farbaufträge mit Siena natur kommt die sonnenbeschienene Kirchenfront gut zur Geltung; die hellsten Partien werden ganz ausgespart. Den Himmel legen Sie mit wäßrigen Farbaufträgen aus stark verdünntem Ultramarin an, nachdem alles getrocknet ist. Die Fenster erhalten ihren Farbton aus Siena natur und Ultramarin. Der leuchtende chromgelbe Farbton des Hauses neben der Kirche und des „Käfers" stellen ein warmes Gegengewicht zu den vielen Ultramarinvariationen dar.

Mit Zinneroberrot und Hookersgrün läßt sich die weibliche Figur links malen. Auch der Hautton entsteht durch eine Mischung beider Farben. Nur die Schatten auf der Bluse sind mit etwas Blau vertieft. Der Torpfeiler wird später locker mit Ultramarin und Kadmiumorange eingefügt.

Das Laub des Baumes tupft Charles Reid mit Hookersgrün, wobei er die helleren Bereiche mit Siena natur akzentuiert, die Schatten mit Ultramarin. Sparen Sie auch hier einige Partien weiß aus.



2. Farben entfernen

Indem Sie der Steinmauer Farbe verleihen, treten die Autos und die Frau optisch hervor. Legen Sie einen dunklen Farbton aus Ultramarin, Siena natur und Krapplack dunkel an, da die Mauer im Schatten liegt. Jedes sonnendurchflutete Motiv braucht solche eindeutigen Schattenpartien als Kontrast für die hellen Bildteile.

Wenn man das Bild betrachtet, fällt auf, daß bisher Elemente im Vordergrund fehlen, die das Gefühl räumlicher Tiefe vermitteln. Am besten eignen sich dafür Menschen oder Objekte, deren Größe bekannt ist. Sie schaffen die maßstäbliche Beziehung zu den hinteren Bildteilen. Der Künstler führt in diesem Fall probehalber zwei weibliche Figuren ein, die leicht skizziert werden. Malen Sie die alte Frau rechts mit kräftigen Farben wie Krapplack dunkel und Ultramarin für das Kopftuch und Siena natur und Krapplack dunkel für die Hauttöne. Sparen Sie auf der Wange ein helles Glanzlicht aus, und lassen Sie die Hauttöne erst trocknen, bevor Sie die Augen einfügen. Verwenden Sie dafür den Farbton des Kopftuches. Mit der alten Frau ist der Vordergrund nun so ausdrucksvoll geworden, daß Charles Reid den Eindruck gewinnt, auf Details im Mittelgrund gut verzichten zu können. Er läßt deshalb die Frau in Blau und Orange wieder „verschwinden". Folgen Sie dem Konzept des Künstlers, indem Sie diese Partie mit klarem Wasser anfeuchten.

Lösen Sie mit einem harten Borstenpinsel vorsichtig die Farbpigmente vom Papier, und saugen Sie sie dann mit einem Papiertuch, Löschpapier oder einem kleinen feuchten Schwamm auf. Es macht nichts, wenn Farbreste stehen bleiben, denn im fertigen Bild werden diese Überreste nicht auffallen.

3

3. Neuankömmlinge

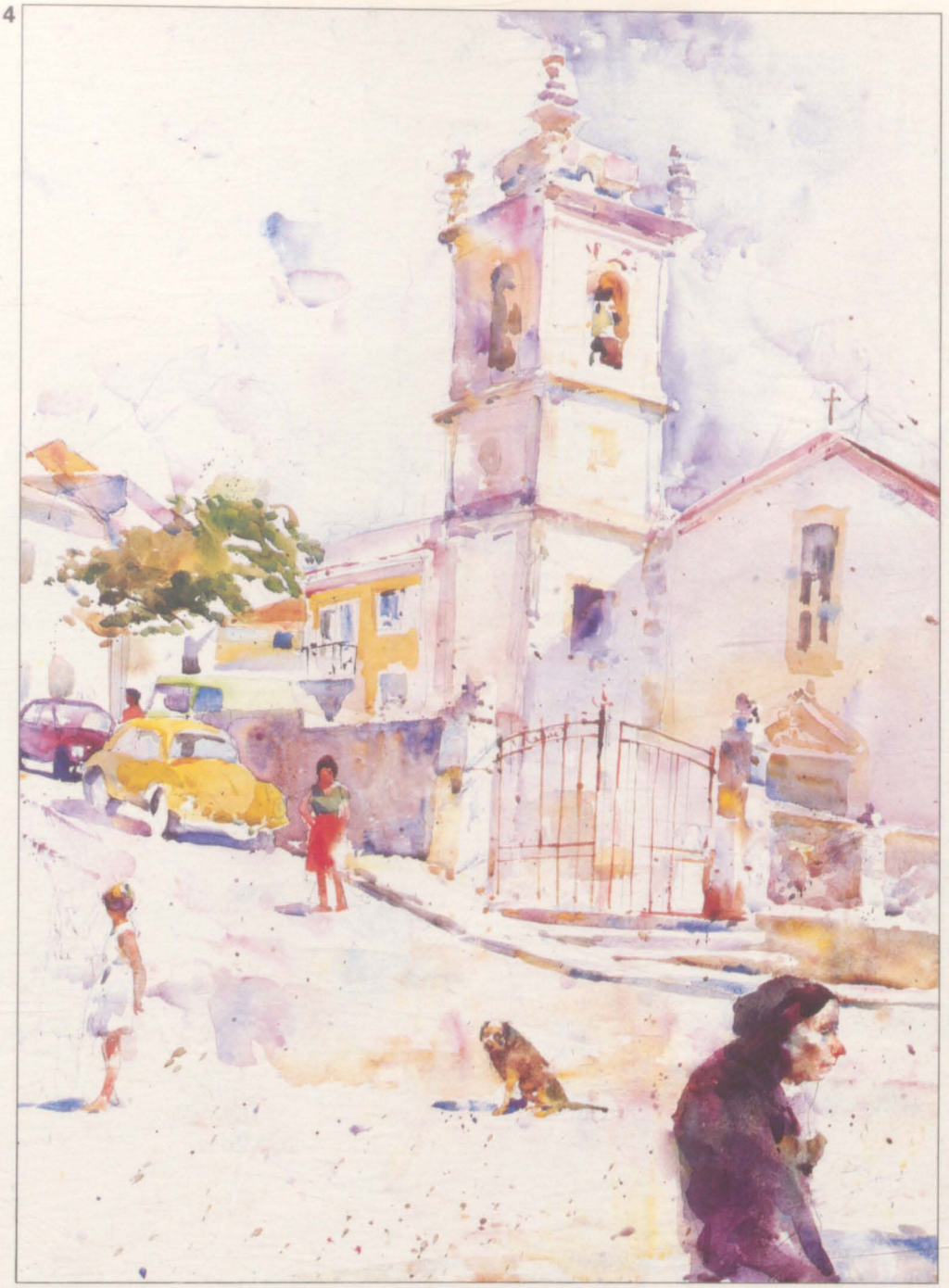
Die dunkle Kleidung der alten Frau malen Sie mit lockeren Strichen aus Krapplack und Ultramarin und geben abschließend etwas Hookersgrün in die feuchte Fläche. Während dieser Farbauftrag trocknet, stellen Sie eine blasse Mischung aus Chromgelb her und deuten mit ihr die Straße an. Einige Spritzer Krapplack und Ultramarin, die naß-in-naß hinzugegeben werden, reflektieren die Farben der Gebäude und geben der Komposition Halt.

Noch wirkt der Mittelgrund leblos, verloren in der Komposition. Die Rettung bringt ein kleiner Hund, der optisch das Bindeglied zwischen der alten Frau im Vordergrund und der Frau im roten Rock darstellt. Malen Sie ihn mit der Pinselspitze und Mischungen aus Siena gebrannt und etwas Ultramarin sowie Siena natur und Hookersgrün.

WAS SIE BRAUCHEN

- Aquarellkarton, 35 cm x 28 cm
- einen mittleren Aquarell- und einen Borstenpinsel
- Palette mit acht Farben: Krapplack dunkel, Ultramarin, Hookersgrün, Siena natur, Chromgelb hell, Zinnoberrot, Kadmiumorange hell, Siena gebrannt
- Papiertücher, Löschpapier

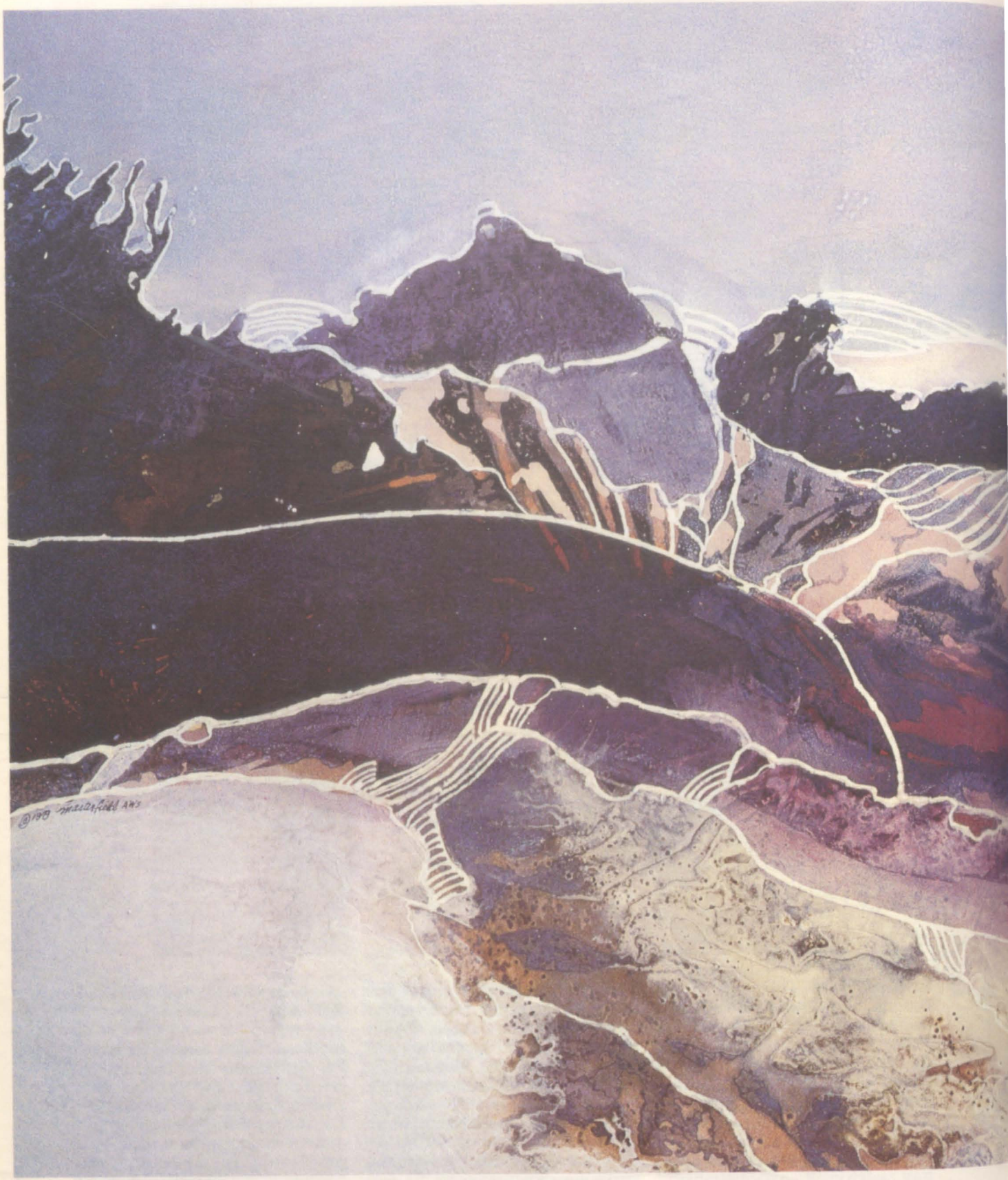
4



4. Kontraste

Um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Kirche zu lenken, sollten Sie das gußeiserne Tor, das die Straße vom Kirchenvorplatz trennt, besonders betonen. Die filigranen dunklen Linien, eine Mischung aus Siena gebrannt, Ultramarin, Krapplack dunkel und Siena natur, ergeben einen schönen Kontrast zu den lockeren flächigen Farbaufträgen. Mit denselben Farben kommen auch die Schatten auf den Stufen und auf der Mauer neben dem Tor gut zur Geltung. Durch ausgesparte helle Streifen an den Stufen und auf dem Weg entsteht der Eindruck sonnenbeschienener Partien. Charles Reid läßt noch ein kleines Mädchen die Straße überqueren. Es bildet seiner Ansicht einen wesentlich stärkeren Kontrast zu der alten Frau rechts als die korpulente Dame, die er ursprünglich an dieser Stelle vorgesehen hatte. Für die Hauttöne des Mädchens eignen sich Siena natur und Krapplack dunkel. Sein weißes Kleid läßt der Künstler leuchtend hervortreten, indem er darum herum einen wäßrigen Auftrag mit Ultramarin und Krapplack dunkel anlegt. Für die Schatten nimmt er dieselben Farben.

„Kirche São Paolo", von Charles Reid, Aquarell, 76 cm x 56 cm.



Sammlung des St. Joseph Hospital, Arizona

Freie Formen

„Ich bin fasziniert von den Formen in der Natur", sagt Maxine Masterfield, „mag es sich um ein Stück Treibholz oder ein riesiges Gebirge handeln".

„Wenn ich die freien, organischen Strukturen der Natur wiedergeben möchte, reicht es mir nicht, mit dem Pinsel kleine Striche auf die Leinwand zu malen. Eine solche Arbeitsweise ist für diese Motive nicht ‚vegetativ', genug. Deshalb habe ich mir einige Methoden ausgedacht, die ich beim Gestalten organischer Strukturen immer wieder anwende. Die abgebildete Gebirgslandschaft beispielsweise ist entstanden, indem ich zunächst farbige Tinten – Indigoblau, Siena natur und Sepia auf eine angefeuchtete Aquarellpappe gegossen habe, ganz frei und fließend.

Wirbelnde Textur

Durch die so entstandenen Strukturen habe ich mich dann inspirieren lassen. Die vielfältigen Texturen im Vordergrund sind auf eine andere Weise entstanden: Ich habe Salz in die feuchte Farbe gestreut und die ganze Fläche mit zerknüllter Plastikfolie bedeckt. Wenn die Farbe trocken ist und man das Plastik entfernt, hinterläßt es eine wirbelnde, organische Textur, die mich an verwitterten Fels erinnert. Schließlich habe ich mit weißer Gouache die Formen in ein System aus weichen Linien eingebunden. Das gibt dem Ganzen Dreidimensionalität und führt dem Blick vom Vorder- in den Hintergrund.

Ich versuche ständig, meinen Blick für die abstrakten Formen in der Natur zu schärfen. Ich sammle Steine, Äste, vertrocknete Früchte, Muscheln – alles, was mich interessiert und inspiriert."

„Violettes Licht" von Maxine Masterfield, Tusche auf Aquarellkarton, 90 cm x 100 cm.

Meister der Skizze

Dem großen Naturbeobachter Charles Tunnicliffe verdanken Wissenschaft und Kunst faszinierende Vogelstudien.

Diese Darstellung eines Ziegenmelkers (unten), die Charles Tunnicliffe aus einer Entfernung von nur 1,5 Metern skizzierte, vermittelt einfühlsam die Impression des lebenden Tieres – ganz anders in der Wirkung, als die wissenschaftlich akurate Wiedergabe des toten Vogels (links).

Charles Tunnicliffe (1901–1979) war ein großer Vogelliebhaber. Er verbrachte beinahe sein ganzes Leben damit, Vögel eingehend zu studieren und zu zeichnen. Seinen Lebensunterhalt verdiente er mit Buchillustrationen; darüber hinaus hat er jedoch im Laufe seines Lebens mehr als 50 Skizzenbücher mit Tierstudien gefüllt. Er schuf damit eine Materialsammlung von unschätzbarem Wert, auf die er auch für seine großen Gemälde zurückgriff. Gerade diese Skizzenbücher erlauben es uns heute, Tunnicliffes Arbeitsweise nachzuvollziehen.

Ein wichtiger Teil in Tunnicliffes Gesamtwerk sind die über 350 Zeichnungen toter Vögel und Säugetiere. In ihnen bemühte er sich um größtmögliche Exaktheit der Zeichnung, der Maßstäblichkeit und der Kolorierung. Er wollte wiedergeben, „wie Vögel wirklich aussehen". Tunnicliffe betrachtete diese Zeichnungen als wissenschaftliche Studien. Er sagte: „Jeder Vogel, den ich in der Hand habe . . . wird von allen nur denkbaren Blickwinkeln ausgemessen und gemalt, damit die ‚Federkarte', wie wir es nennen, vollständig ist."

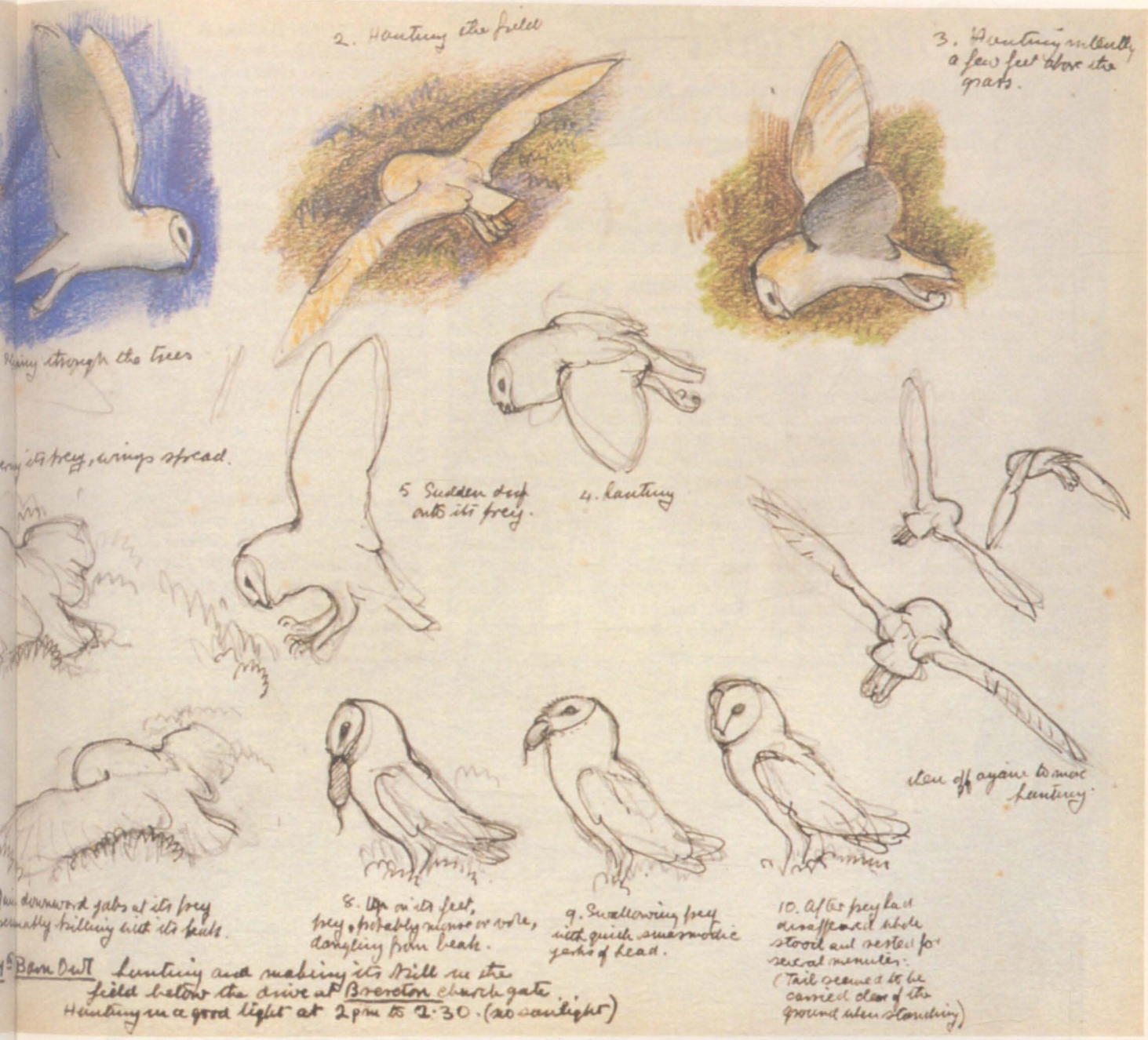
Wissenschaftlicher Ansatz

Diese Zeichnungen sind bezeichnend für Tunnicliffes Forscherinteresse, aber sie geben nur einen Teil seines Gesamtwerkes wieder. Um „das eigentliche Wesen der Vögel zu erfassen", verbrachte er viele Stunden im Freien; seine dichtgefüllten Skizzenbücher enthalten unzählige Studien, die ihn als gleichermaßen liebevollen wie aufmerksamen Beobachter ausweisen.

Tunnicliffe machte immer dann Skizzen in der Natur, wenn er seltene Vögel sah, wenn er bei alltäglichen Vogelarten unerwartetes Verhalten beobachtete oder wenn er Zeuge dramatischer Ereignisse in der Vogelwelt wurde. Seine Beobachtungen sind besonders deshalb interessant, weil er hervorragend beschreiben konnte – sowohl mit Worten als auch in Bildern – und über ein bemerkenswertes optisches Erinnerungsvermögen verfügte. Oft hielt er einen ganzen Handlungsablauf fest und machte sich Notizen

Alle Abbildungen mit frdl. Gen. der Charles Tunnicliffe Trustees

Präzise beobachtete Tunnicliffe den Beuteflug dieses Turmfalken. Skizzen solcher Bewegungssequenzen vermitteln einen sehr lebendigen Eindruck, wie der Vogel aussieht.



Ein typisches Skizzenblatt vom lebenden Vogel: Tunnicliffe zeichnete mit lockerem Strich eine sehr genau beobachtete Bildsequenz, die er mit schriftlichen Notizen sinnvoll ergänzte.

dazu, wie im Falle des abgebildeten Turmfalken, der sich auf seine Beute stürzt, oder dem Jagdflug der Eule.

Materialien und Techniken

Tunnicliffes erste Skizzenbücher waren kleine unlinierte Schulhefte, in die er mit Bleistift, Feder oder Pastellstift zeichnete; Wasserfarben konnte er nicht verwenden, weil das Papier zu dünn war. Später ließ er sich Skizzenbücher aus festem Aquarellpapier in unterschiedlichen Tönungen anfertigen. Er verwendete diese handgebundenen Bücher bis an sein Lebensende vor allem im Atelier, wo er die im Freien angefertigten Skizzen überarbeitete.

Beim Skizzieren in der Natur benutzte er auch weiterhin einfache Hefte mit weißen Seiten, die ihm für die schnellen Bleistiftzeichnungen durchaus genügten. Er hielt die Körperhaltungen und Bewegungen der Tiere mit klaren, direkten Strichen fest. Die Skizzenbücher bestechen durch eine faszinierende Leichtigkeit in der Darstellung.

Obwohl Vögel das vorherrschende Thema Tunnicliffes waren, enthalten die Skizzenbücher auch andere Motive – Landschaften, Studien von Gebäuden, Menschen, Haustiere, Insekten und Fischen, die er während verschiedener Wanderungen anfertigte.

Im Untergrund

Die Wirkung getönter Untergründe bei Buntstiftzeichnungen läßt sich vielfältig einsetzen. Die Textur des Malgrundes schafft weitere reizvolle Gestaltungsmöglichkeiten.

Falls man einmal ausgeprägt körnige Oberflächen erproben möchte, kann man mit Polymer- oder Acrylmalgrund sein Zeichenpapier problemlos selbst präparieren. Der Acrylgrund mit seiner cremig-dickflüssigen Konsistenz trocknet zu einer rauhen Textur auf, die sich durch die Art der Pinselführung beliebig variieren läßt. Der Künstler ist also in seiner Gestaltung gegenüber käuflichen rauhen Untergründen mit ihrer gegelmäßigen Körnung flexibler. Ebensogut läßt sich der Acrylmalgrund aber auch zu einer superfeinen spiegelglatten Schicht verarbeiten, indem er nach den Herstellerangaben mit Wasser oder Malmittel verdünnt und nach der Trocknung fein abgeschliffen wird. Das Abschleifen empfiehlt sich immer dann, wenn das strahlende Weiß des Acrylgrundes wichtiger als die besondere Textur sein soll.

Grundieren

Fertigen Acrylgrund trägt man für Buntstiftarbeiten am besten direkt auf normalen Zeichenkarton auf. Mit dem Pinsel wird ein großzügiger Klecks Malgrund aufs Papier gegeben und von der Mitte aus kreuz und quer in alle Richtungen verteilt. Innerhalb von zehn Minuten ist der Grund trocken und kann bearbeitet werden. Die Ausprägung der Textur kann gesteigert werden, indem man mehrere Schichten übereinander legt. Eine sehr grobe Textur erschwert jedoch die Zeichentechnik, denn bereits eine Grundierschicht erfordert eine freie Arbeitsweise.

MALGRUND DAMALS UND HEUTE

Mehr als 500 Jahre lang verwendeten Künstler fein geschliffenen Kreidegrund als Grundierung für die Eitemperamalerei. Der im Handel erhältliche synthetische Acrylgrund versiegelt im Gegensatz zum traditionellen, natürlichen Grund die Arbeitsfläche vollkommen und eignet sich deshalb nicht für die klassische Temperamalerei, wohl aber für die Acrylfarben und auch für Farbstifte!

„Rosa Mappe" von Charles Shearer, Buntstiftzeichnung auf grundiertem Karton, 21 cm x 29 cm. Shearer hat durch parallele und quer zur Körnung aufgetragene Schraffuren eine relativ zurückhaltende Texturwirkung geschaffen.

Übung: Hortensien

Die Künstlerin Bet Borgeson wählt als Motiv eine Gruppe von Gartenhortensien, deren freier, ungeordneter Wuchs gut zu ihrem lockeren Zeichenstil paßt. Mit unregelmäßigen, aufeinanderstoßenden Strichen trägt sie den Acrylgrund unverdünnt auf Zeichenkarton auf.

1. Die Hauptformen

Mit kaum sichtbaren Bleistiftstrichen skizziert die Künstlerin zunächst Blumen und Blätter. Sie arbeitet dann in Blauviolett die Pflanzen als Negativformen heraus, indem sie die Bereiche zwischen Stengeln und Blättern ausfüllt. Zeichnen Sie mit mäßigem Druck, um die Partien später entweder zu Schatten zu vertiefen oder als Blätter zu integrieren.

Mit Karminrosa und Hellviolett werden teils einfarbig, teils in sich überlagernden Schichten die Hortensienblüten modelliert. Ihre Plastizität entsteht, indem man an den lichtesten Stellen den weißen Grund frei läßt. Jetzt wird durch die Pigmentablagerung der Buntstiftaufträge die Grundierung sichtbar.

2. Das Blattwerk

Bet Borgeson wählt vier Grüntöne – Französischgrün, Olivgrün, Saftgrün und Lichtgrün –, die sich ausreichend unterscheiden, um die Blätter gegeneinander abzusetzen und gleichzeitig räumliche Tiefe zu entwickeln. Die Schatten zwischen den einzelnen Blattschäften vertieft die Künstlerin zusätzlich mit Purpurviolett und Blauviolett. Mit drucksvoll geführten olivgrünen Strichen werden einige im tiefen Schatten stehende Blätter angedeutet. Den Vordergrund rechts akzentuiert sie mit Kobaltblau und Französischgrün. Obgleich an den Blüten selbst nichts verändert wurde, treten sie durch das bereits ausgestaltete Grün nun schon wesentlich stärker im Bild hervor.

WAS SIE BRAUCHEN:

- Mit Acrylgrund präparierten Zeichenkarton, ca. 17 cm x 22 cm
- HB-Graphitstift
- Buntstifte in den Farben: Blauviolett, Karminrosa, Hellviolett, Französischgrün, Olivgrün, Saftgrün, Lichtgrün, Purpurviolett, Kobaltblau, Scharlachrot, Kadmiumgelb, Orange.

3

1868

3. Differenzierte Farben

Bet Borgeson belebt nun die Hortensienblüten mit kräftigen, spontan gesetzten Farblichtern. Die vorderen Blüten akzentuiert sie mit Scharlachrot, Kadmiumgelb dunkel und Orange. Die hinteren Blütenstände hält sie in der Farbtemperatur etwas kühler und wählt zum Vertiefen der Schatten Kobaltblau und Hellviolett. Die wärmeren Blüten rücken dadurch optisch nach vorn.

Bei den Stengelblättern muß die starke Untergrundtextur etwas zurückgedrängt werden, weil sie die Formen und damit die Körperhaftigkeit zu sehr auflöst. Spitzen Sie dafür die Farbstifte dünn an, halten Sie sie steiler, und malen Sie mit den bereits etablierten Farbtönen tiefer in die Riefen der Textur hinein. Auf die gleiche Weise sollten auch die grünvioletten Schattenbereiche zwischen den einzelnen Stengeln vertieft werden.

Bildausschnitt

Der vergrößerte Bildausschnitt zeigt diese gesättigten Tonbereiche oberhalb der Blüte und in einigen Gelbpartien. Überall sonst haften die Pigmente vorwiegend an den erhabenen Stellen der Textur. Der Ausschnitt demonstriert auch, daß die Blütenblätter in der Tat nur locker angedeutet und nicht etwa jedes für sich einzeln wiedergegeben werden; dieses Andeuten genügt hier vollauf.

Wenn Sie die fertige Zeichnung mit dem Schritt 2 vergleichen, wird dabei sehr deutlich, daß erst die Farbigkeit und die Leuchtkraft der Blüten dem Bild wirkliches Leben verleihen.

Links und unten: „Gartenhortensien" von Bet Borgeson, Buntstiftzeichnung auf Acrylgrund, 22 cm x 17 cm. Der Ausschnitt zeigt die starken Riefen der Untergrundtextur und ihre Wirkung auf den Farbauftrag.

Hände, die erzählen

Beim figürlichen Zeichnen lohnt es sich, ab und zu auch einzelne Körperpartien zu skizzieren. Der Übungseffekt zeigt sich dabei schnell; besonders Hände sind eine große Herausforderung. Die Studien alter Meister geben hier gute Beispiele.

Hände sind ein besonders ausdrucksvolles Bildelement; das hängt mit unserer Wirklichkeitserfahrung zusammen. Mehr oder weniger bewußt lesen wir bei einem anderen Menschen die Sprache seiner Hände. Dabei „spricht" nicht nur die Gestik, sondern auch die Form der Hände. Sie vermittelt Eindrücke von der Persönlichkeit und der Lebensgeschichte des Gegenübers. Die Hände können beispielsweise anmutig, derb, erfahren, geschickt oder kindlich erscheinen.

Zeichnend erzählen

Um Hände ansprechend zu zeichnen, ist vor allem Zuwendung nötig. Man sollte versuchen, wirkliches Interesse für das Motiv zu entwickeln. Als zweites ist die Erzählfreude wichtig, denn indem man zeichnet, „erzählt" man ja bildnerisch von dem Gegenstand. Eine Zeichnung kann wie eine liebevoll ausgeschmückte Geschichte sein.

Die Beispiele auf diesen Seiten lassen sämtlich das Interesse und die Erzählfreude der verschiedenen Künstler erkennen.

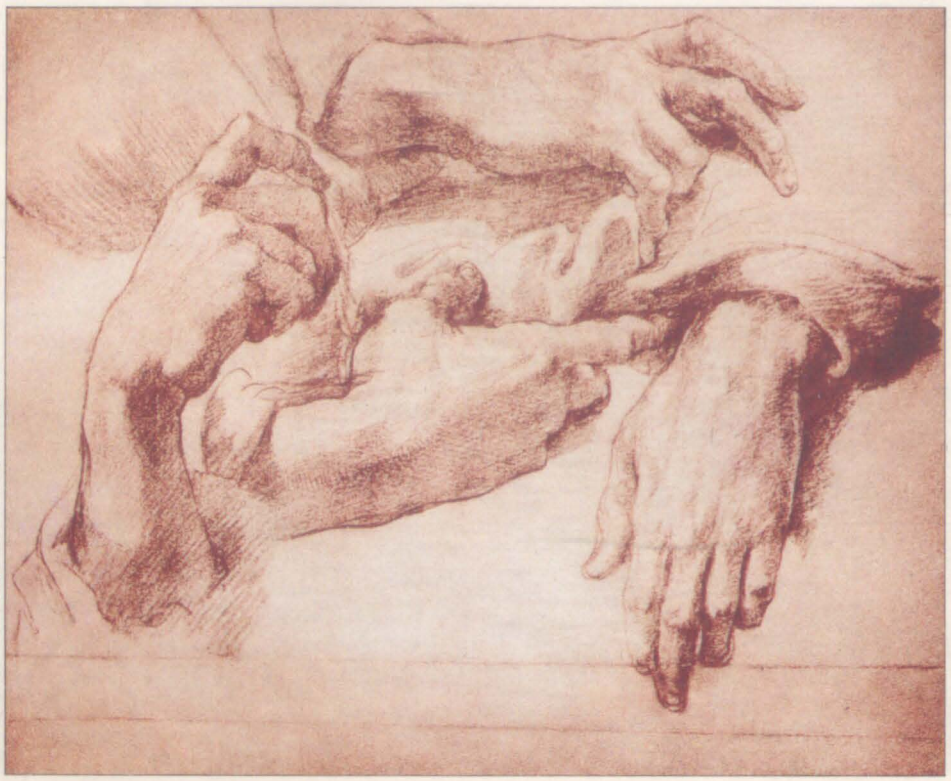
Der Maler del Sarto studierte in seiner Zeichnung sehr unterschiedliche Handhaltungen, wobei er darauf achtete, daß das Licht immer aus der gleichen Richtung einfiel. Möglicherweise wollte er die Hände innerhalb eines Gemäldes für verschiedene Figuren verwenden. Man erkennt, daß sich mit Rötel das Volumen des Gegenstandes sehr behutsam und dadurch sehr kontrolliert entwickeln läßt.

Die gedrängte Anhäufung der Einzelskizzen ist typisch für ein solches Blatt, das ja nicht als Werk gedacht ist, sondern als Übung oder Erprobung. Gerade auf dieser Skizze bilden die Hand-Studien allerdings so reizvolle Formationen, daß die Komposition eine eigenständige Qualität gewinnt.

In Holbeins Skizze dominiert dagegen eindeutig der pragmatische Aspekt. Er übte offenbar an der eigenen Hand und bildete sogar die Zeichenhand ab. Für die obere Hand hat Holbein aus Bequemlichkeit das Blatt gedreht. Wahrscheinlich erschien ihm die untere Skizze im Ansatz mißlungen, und er setzte neu an.

Suchende Linien

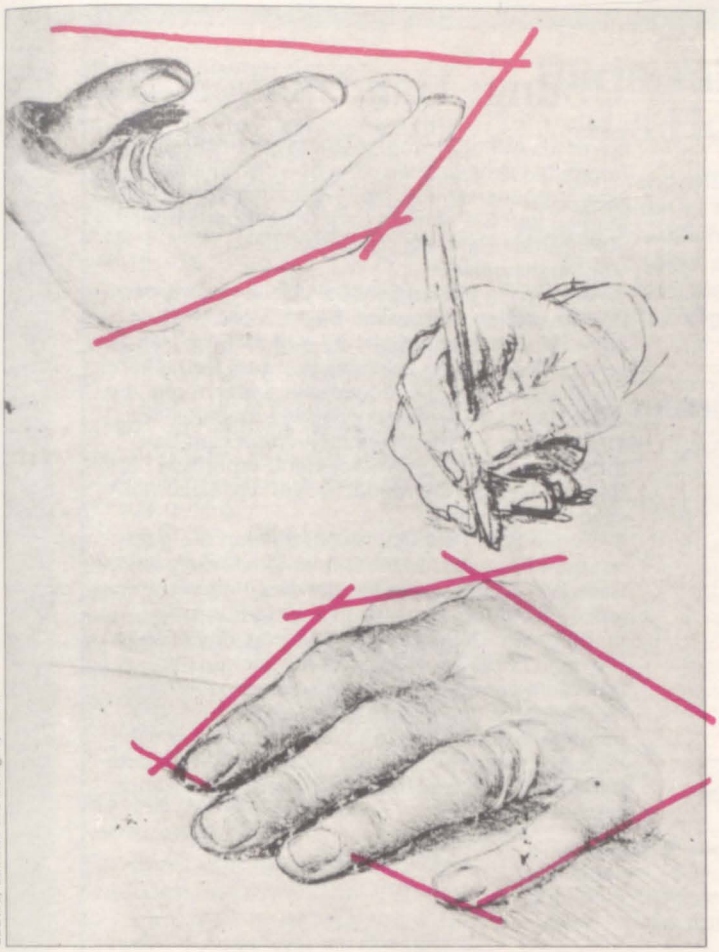
Die Skizzenblätter Leonardos und van Goghs zeigen, daß auch große Künstler die „suchende" Linie anwendeten. Mit einander umkreisenden und überlagernden Strichen tasten sie sich an manchen Stellen an die Form der Hand heran. Erlauben auch Sie sich beim Skizzieren jede Freiheit! Setzen Sie locker Skizze neben Skizze, und lassen Sie auch die mißlungenen stehen. Radieren Sie so wenig wie möglich. Ein Skizzenblatt, auf dem Sie ein Stück der eigenen Entwicklung nachvollziehen können, wirkt stets ausdrucksvoll.



Uffizzi, Gabinneto dei Disegni e delle Stampe, Florenz

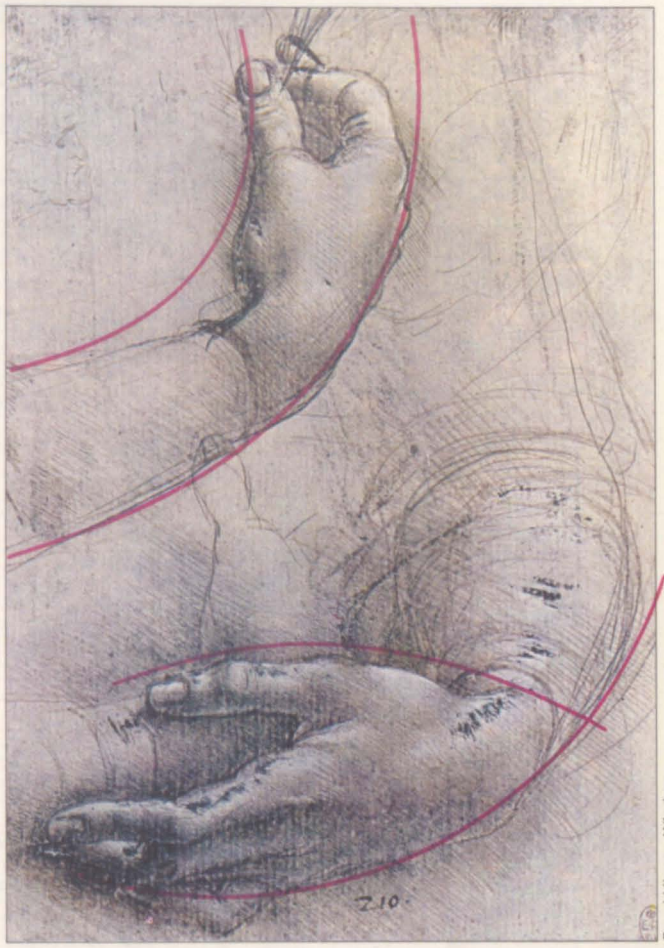
„Handstudie" von Andrea del Sarto, Rötel. Die wichtigsten Kompositionslinien sind in den Beispielen gegenüber rot eingetragen. Holbein entwickelt die Zeichnung seine Hände schon im Ansatz als weiche, organische Form. Die zeichnende Hand entstand als lockernde Schnellstudie „zwischendurch". Für Leonardo war die Betonung der gerundeten, weich fließenden Form besonders wichtig. Die Skizze berücksichtigt offenbar bereits die spätere Einbindung in eine bestimmte Bildkomposition. Beachten Sie die „suchenden" Strichlagen. Van Gogh faßt die Formung der Hand geometrischer auf. Er löst ihre Kontur bereits zum Teil in eine Abfolge gerader Linien auf.

Louvre, Cabinet des Designs, Paris



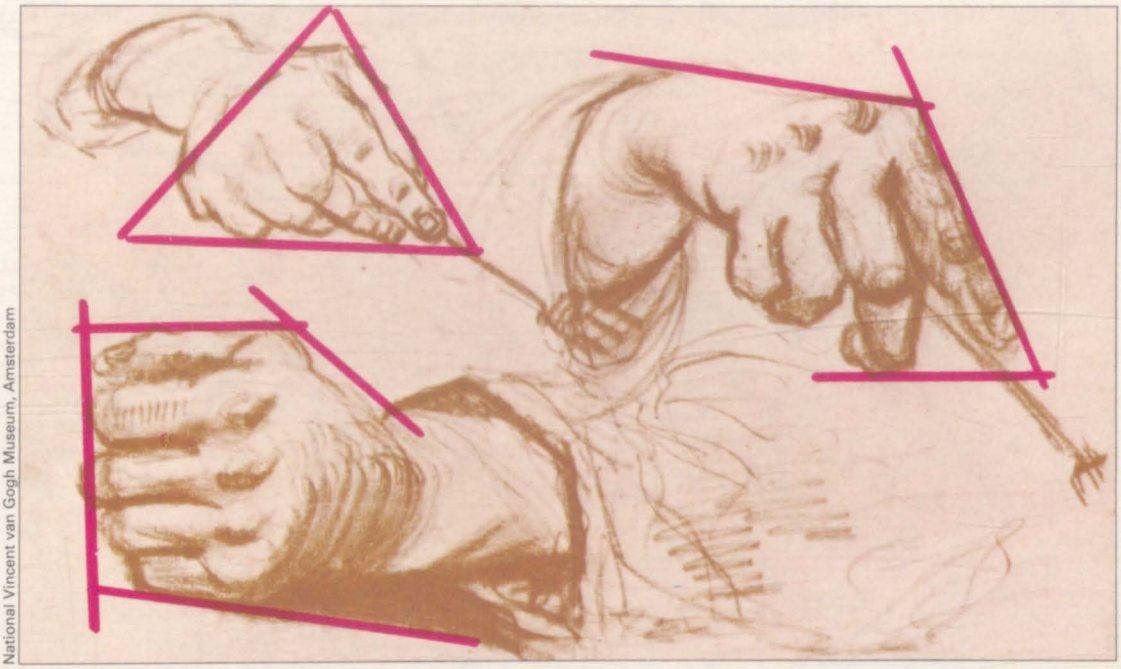
Louvre, Cabinet des Designs, Paris

Hand-Studien, Holbein, Silberstift, rote Kreide und schwarzer Stift auf getöntem Papier.



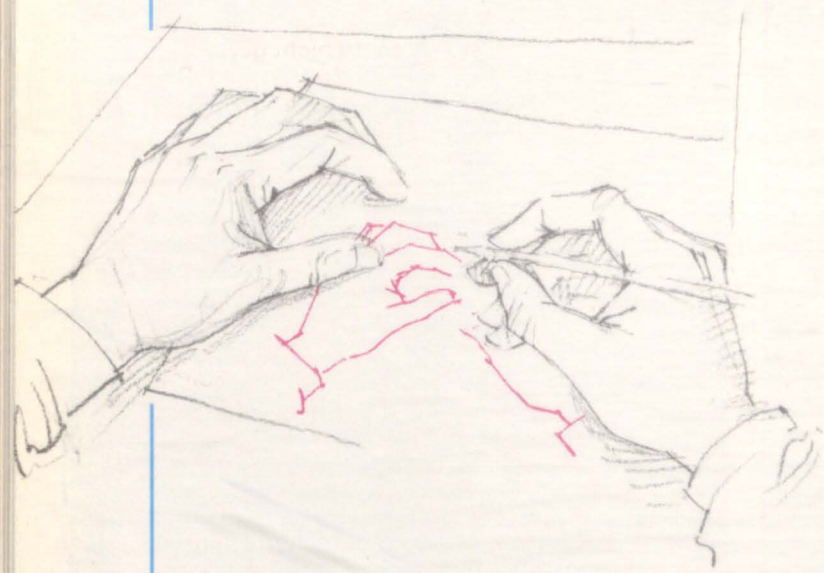
Royal Library, Windsor

Studien von Frauenhänden, Leonardo da Vinci, Silberstift und Bleiweiß auf Tonpapier.



National Vincent van Gogh Museum, Amsterdam

Hand-Studien für „Die Kartoffelesser", Vincent van Gogh, Farbstift auf Papier.



Übung: Handstudien

Sei es als Auflockerung oder als Neueinstieg – im folgenden schlagen wir eine bewußt schematische Vorgehensweise beim Zeichnen von Handstudien vor. Sie können dabei Ihre eigene oder eine fremde Hand als Modell wählen.

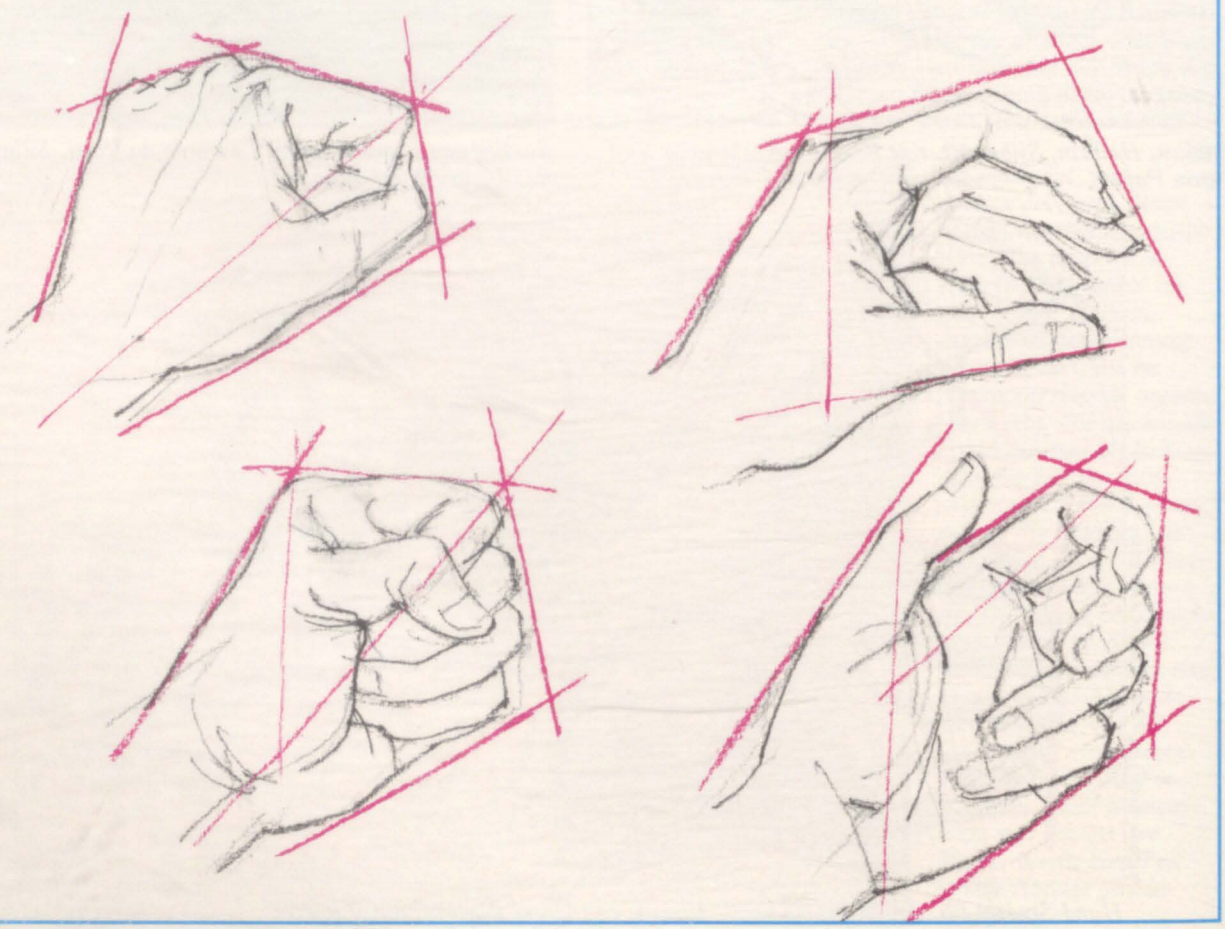
Vorgehensweise:

1) Versuchen Sie zunächst die Gesamtform der Hand zu sehen. Vergessen Sie ihr Vorurteil von einer Hand, d. h., das Schema, mit dem Sie Hände aus der Vorstellung zeichnen würden. Betrachten Sie anschließend die individuellen Merkmale, die diese Hand von anderen Händen unterscheidet.

2) Zeichnen Sie die vereinfachenden Geraden, mit denen sich die Form der Hand umreißen läßt. Beschränken Sie sich zunächst auf diese geometrischen Grundlinien.

3) Fügen Sie in die Grundkonstruktion die genaueren Formen und die Binnengliederung der Hand wie Finger, Knöchel, Handballen usw. ein, jedoch weiterhin als einfachte Linienführung.

4) Wenn die Details soweit stimmig sind, ziehen Sie den Umriß der Hand und die wichtigsten Binnenlinien mit einer organischeren, durchgehenden Linie nach. Auch wenn es Sie reizt, die gelungene Zeichnung mit Tonflächen zu perfektionieren – machen Sie lieber mehr solcher Skizzen hintereinander, weil das Ihre Sicherheit im Händezeichnen stärkt.



Uffizi, Gabinneto dei Disegni e delle Stampe, Florenz

Bilderrahmen aus Holz II

Rahmenprofile sind in verschiedenen Formen und Breiten erhältlich. Die Umrahmung sollte auf Größe und Art der Zeichnung oder des Gemäldes abgestimmt sein.

Wie breit sollten die Rahmenleisten sein?

Die Breite des Rahmens hängt von Ihrem persönlichen Geschmack ab. Generell läßt sich aber sagen, daß die Rahmenleisten um so breiter sein sollten, je größer das Bild ist. Drucke und Zeichnungen sehen am besten in vergleichsweise schmalen Rahmen aus. Aquarelle auf kleinen Formaten kommen in schmalen, größere Bilder in breiteren, schlichten Rahmen zur Geltung. Öl- und Acrylbilder benötigen meist eine breitrandige Umrahmung.

Liegt das Bild unter einem Passepartout, sollte der Rahmen etwa halb so breit wie die Pappumrahmung sein. Achten Sie darauf, daß der Falz tief genug ist, um das Bild und falls erforderlich die Glasplatte, den Passepartout und die Rückwand aufzunehmen.

Welche Rahmenprofile kommen in Frage?

Ein guter Rahmen soll das Bild ergänzen und nicht so aufwendig sein, daß er vom Kunstwerk ablenkt. Früher war es durchaus üblich, wertvolle Gemälde mit einem besonders reich verzierten Rahmen zu versehen, um den Wert des Kunstwerks noch zu unterstreichen; zum Glück hat sich diese Unsitte nicht gehalten, denn wichtig sollte für den Betrachter nicht der Rahmen, sondern nur das Bild sein.

Manche Fachgeschäfte führen Hunderte von Rahmenleisten in unterschiedlichen Materialien und Profilen. Auf jeden Fall sollten Sie Ihr Gemälde mitnehmen, um anhand von Musterstücken die passende Leiste auszuwählen. Einige der gebräuchlichsten Profile sehen Sie auf dieser Seite:

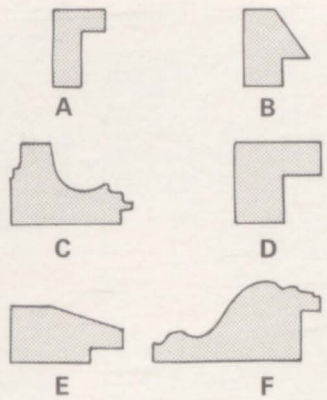
Flache Kastenprofile geben einem Bild eine schlichte Rahmung. Sowohl die schmale (A) wie auch die breite Form (D) gibt es preiswert aus unbehandeltem Holz oder, entsprechend teurer, mit einer Schlagmetall- oder Echtgoldauflage.

Schmale Kastenprofile mit schräger Innenkante (B) sehen eleganter aus. Hohlkehlprofile mit tiefem Falz und hohem Rükken (C) passen wegen ihrer Stärke und Verzierung gut zu Öl- oder Acrylgemälden.

Flache Leisten (E) mit oder ohne schräger Innenkante werden häufig für Drucke, Zeichnungen und Aquarelle verwendet.

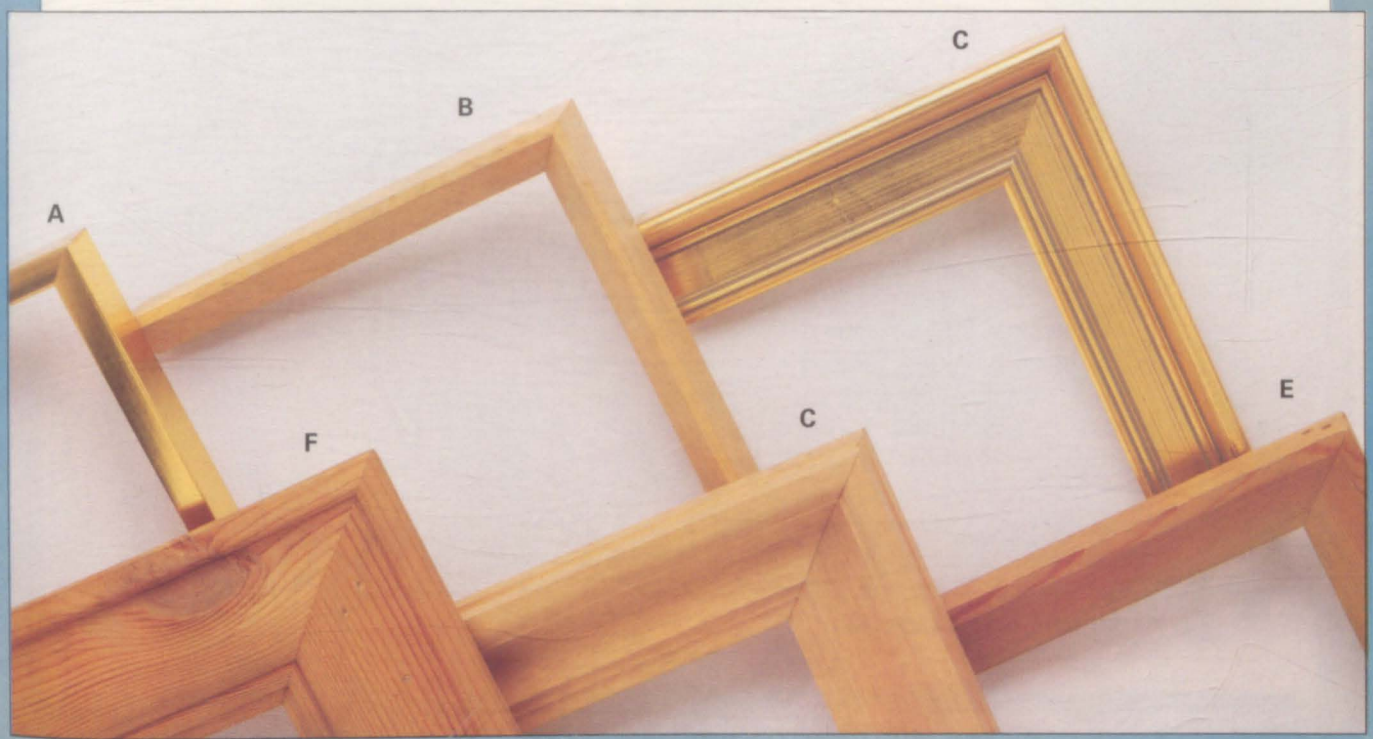
Rückwärtige Profile mit hohem Falz und tiefem Rücken (F) eignen sich ebenso wie Hohlkehlprofile für größere Gemälde.

IM QUERSCHNITT



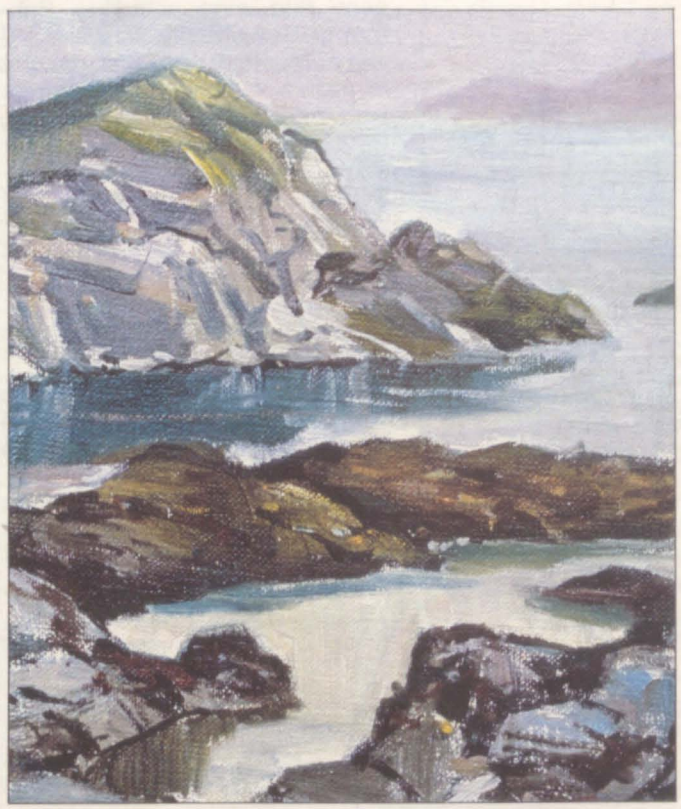
A schmales, **B** abgeschrägtes Kastenprofil, **C** Hohlkehle, **D** breites Kastenprofil, **E** flache Leiste, **F** rückwärtiges Profil

Ob im schlichten Holz oder vergoldet, der Rahmen sollte immer zum Bild und zur Wohnungseinrichtung passen.



Vorschau auf Heft 68

In einer neuen Rubrik stellen wir Ihnen ein Zeichenmedium vor, das die alten Meister besonders fasziniert hat: Es geht um die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten mit **RÖTEL**. Sondra Freckelton schildert, wie sie bei der Arbeit **IM ATELIER** ein ehrgeiziges Projekt verwirklicht: Die Darstellung prachtvoller Pfingstrosen. In unserer Rubrik über **ÖLMALEREI** vertiefen wir unsere Erkenntnisse über das Malen von Felsen und Meer durch eine Übung.



Mit anmutigen Beispielen greifen wir ein interessantes Thema auf. Das Verhältnis zwischen Schönheit und Lesbarkeit einer Schrift ist die zentrale Frage der **KALLIGRAPHIE**. In einer **AQUARELL**-Übung gestalten wir mit zusätzlicher Chinatusche einen Raddampfer.

Obwohl man für ein **PASTELL** die verschiedensten Farbtöne einsetzen kann, liegt der Reiz häufig in einer begrenzten Palette. Wir demonstrieren in unserer Übung anhand eines subtilen Porträts, wie man mit wenigen Farben eine große Wirkung erzielt. In **SEHEN UND VERSTEHEN** behandeln wir ein Thema, das auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheint: Lassen Sie Ihre Phantasie spielen, und denken Sie sich Gnome und Trolle aus!

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 68

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 68

RÖTEL

Keine Angst vor Rötel 1873

IM ATELIER

Ein ehrgeiziges Projekt 1878

AQUARELL

Übung: Raddampfer 1882

SEHEN UND VERSTEHEN

Bewohner fremder Welten 1886

PASTELL

Grenzen setzen 1888
Übung: „Portrait von Bonnie" 1889

KALLIGRAPHIE

Schriften: Vielfalt schwarz auf weiß 1894

ÖLMALEREI

Übung: Felsiger Strand 1898

MATERIALKUNDE

Profilrahmen Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an:
MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
1873–1877, 1886, 1887, 1894–1897 Fabbri; 1878–1881 Sondra Freckelton; Stephen Doherty; 1882–1885 Rowland Hilder; 1888 Foster Caddell; 1889–1893 Carole Katchen.
Bildmaterial auf den Seiten 1898–1900 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die englische Ausgabe ‚DRAW IT PAINT IT' erschien bei Watson-Guptill Publ./ Eaglemoss Publ. Ltd., © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986; weiteres Material wurde übernommen aus ‚CORSO DI DISEGNO', © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri S.P.A., Mailand. © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987, 1988.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Keine Angst vor Rötel

Rötel ist als Zeichenstift leider etwas aus der Mode gekommen. Das ist schade, denn dieses Medium eignet sich sehr gut für figürliche Darstellungen und Portraits.

In Verarbeitung und Eigenschaften ähneln die Rötelstifte grob betrachtet den Hartpastellkreiden. Es gibt jedoch feine und entscheidende Unterschiede, die Rötel zu einem eigenständigen, wertvollen Zeichenmaterial machen. Im Handel werden Rötelkreiden meist als eckige oder runde Stäbchen angeboten.

Bei den Stäbchen sollte man die eckigen vorziehen, da sie eine vielseitige Zeichentechnik erlauben, auf die später noch eingegangen wird. Rötelstäbchen sind etwas fester in der Konsistenz und härter im Strich als gewöhnliche Pastellkreiden. Es gibt sie ausschließlich in einer Reihe von Rottönen, die erdig und zum Teil dennoch leuchtkräftig sind. Die Farbwerte reichen von einem Orangerot über Siena gebrannt bis zu einem leicht violetten Rotbraun.

Warmer Grundton

Auch auf Grund dieser typischen Farbpalette wurde Rötel seit der Renaissance gern für figürliche, Akt- und Portraitdarstellungen verwendet, denn beim Zeichnen ergibt sich wie von selbst ein weicher, warmer Grundton, der der Hautfarbe sehr nahe kommt. Gleichzeitig umgeht man allzu krasse Hell-Dunkel-Kontraste, wie sie in Schwarz-Weiß-Zeichnungen mitunter entstehen.

Je nachdem, wie man die Rötelkreide führt, ergeben sich flächige oder linienhafte Strukturen. Es ist sogar möglich, durch geschicktes Verdrehen der Kreide beim Zeichnen das eine ins andere übergehen zu lassen. Da Rötel die linienhafte als auch die tonig weiche Darstellungsweise ermöglicht, fördert er generell eine eher modellierende Bildauffassung. Rötel bewahrt die Einfarbigkeit der Zeichnung und berührt doch bereits die Qualitäten der Malerei.

Andrea del Sarto (1486–1530), Tierstudien. Rötel, 18 cm x 26 cm. Diese Skizzen sind Vorstudien zu einem Gemälde.

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Sowohl durch unterschiedlichen Aufdruck als auch durch mehrfaches Nachziehen variierte del Sarto die Stärke der Konturlinien.

Quer zur Außenlinie verlaufende, einfache Linien folgen hier der Biegung der Rippen und vermitteln so die Form des Brustkorbs.

Mit einer Vielzahl an Stricharten und Schraffuren entwickelte der Künstler in der Schattierung zugleich die Fellstruktur.

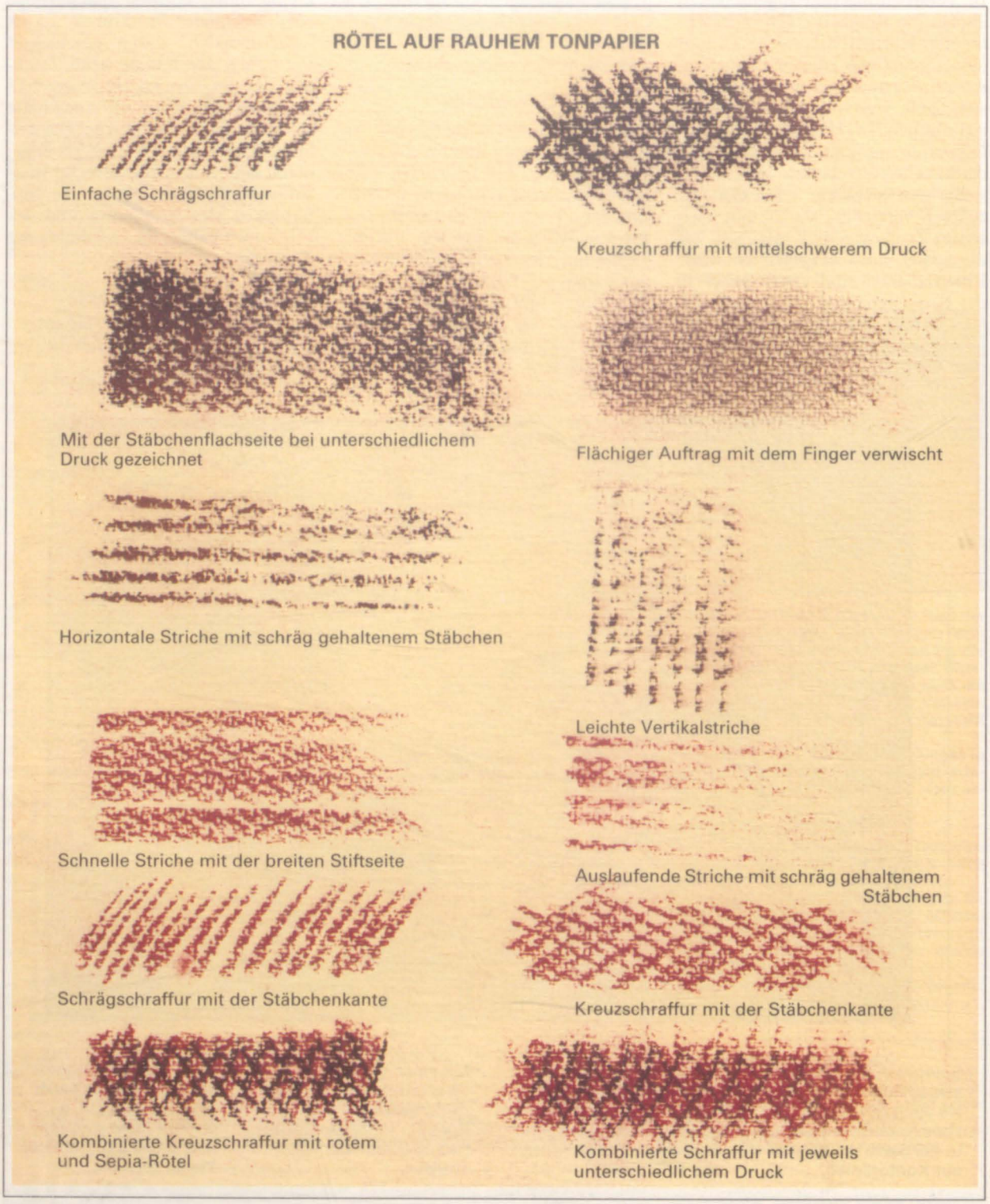
Dort, wo die Konturen als Schrägschraffuren ausgebildet sind, erscheint die Hautoberfläche des dargestellten Tieres behaart.

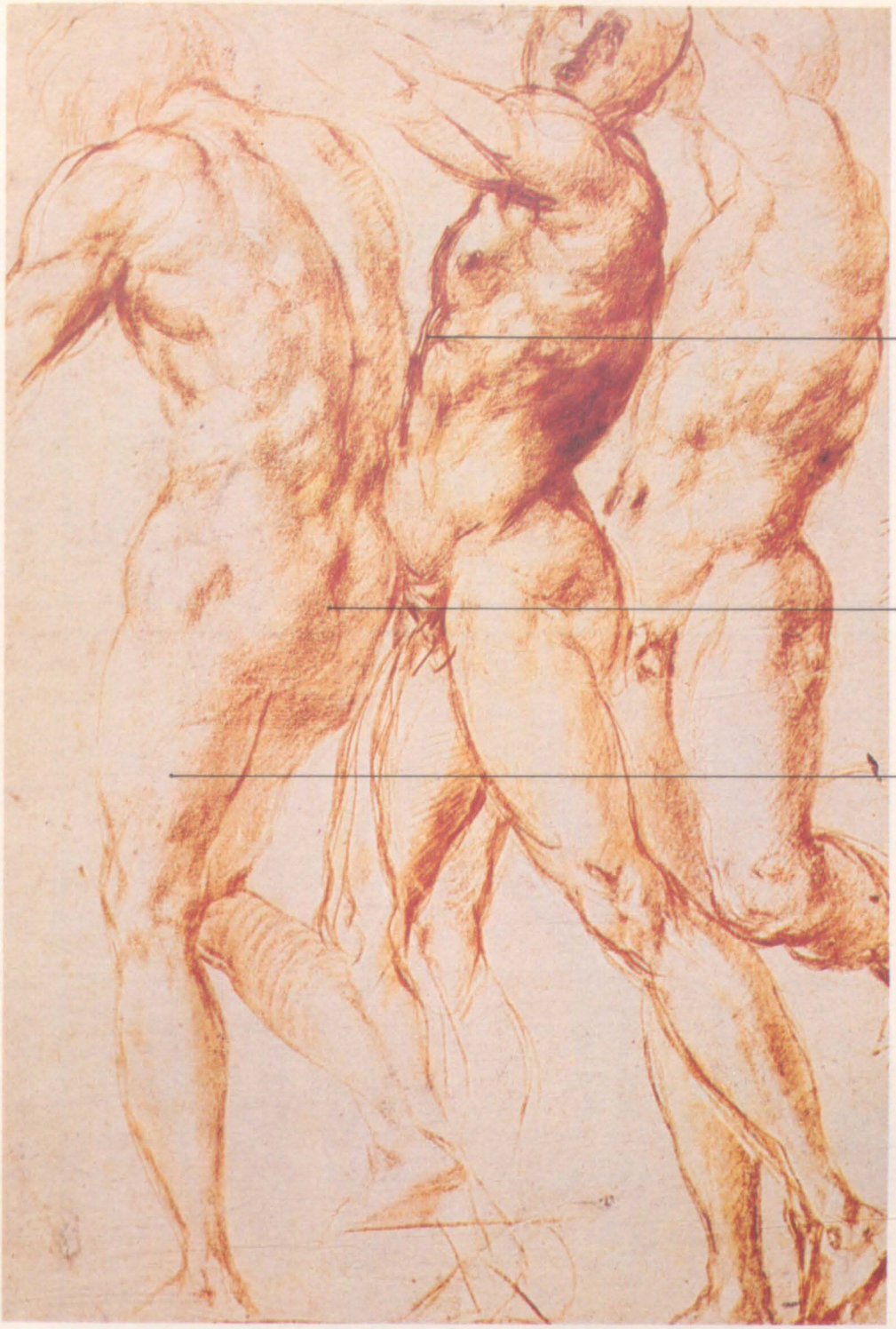
Rötelkreide reagiert, ähnlich wie Kohle oder Pastell, sehr lebendig auf die Textur des Zeichengrundes. Viele Künstler schätzen den dabei entstehenden kreidig aufgebrochenen und dennoch weichen Strich. Renaissancekünstler wie del Sarto verwendeten Rötel mit Vorliebe auf getöntem Papier. Damit setzten sie den Gesamtkontrast des Motivs, der bei Rötel ohnehin recht gering ist, weiter herunter.

Die Abbildungen auf dieser Seite demonstrieren Ihnen die Wirkung verschiedener Rötelsorten und Stricharten auf farbigem Grund.

Wenn Sie zum ersten Mal mit Rötel zeichnen, sollten Sie die nuancenreiche Farbwirkung erproben, die Sie mit verschiedenen Stiften auf unterschiedlich getönten Pastellpapieren erzielen können.

Mit dem Rötel stand den Renaissancekünstlern ein bildnerisches In-





Die Kontur hat Pontormo hier durch mehrfaches Überzeichnen verstärkt, ohne daß sie dabei an Frische verliert.

Schattenpartien wie diese werden mit der abgeflachten Rötelkreide weich herausgearbeitet. Man kann sich sehr gut an den endgültigen Tonwert heranarbeiten.

Bei den beiden äußeren Figuren hat Pontormo die Striche und Tonflächen weicher ineinander übergeführt. Die Wirkung ist atmosphärischer als in der mittleren Studie.

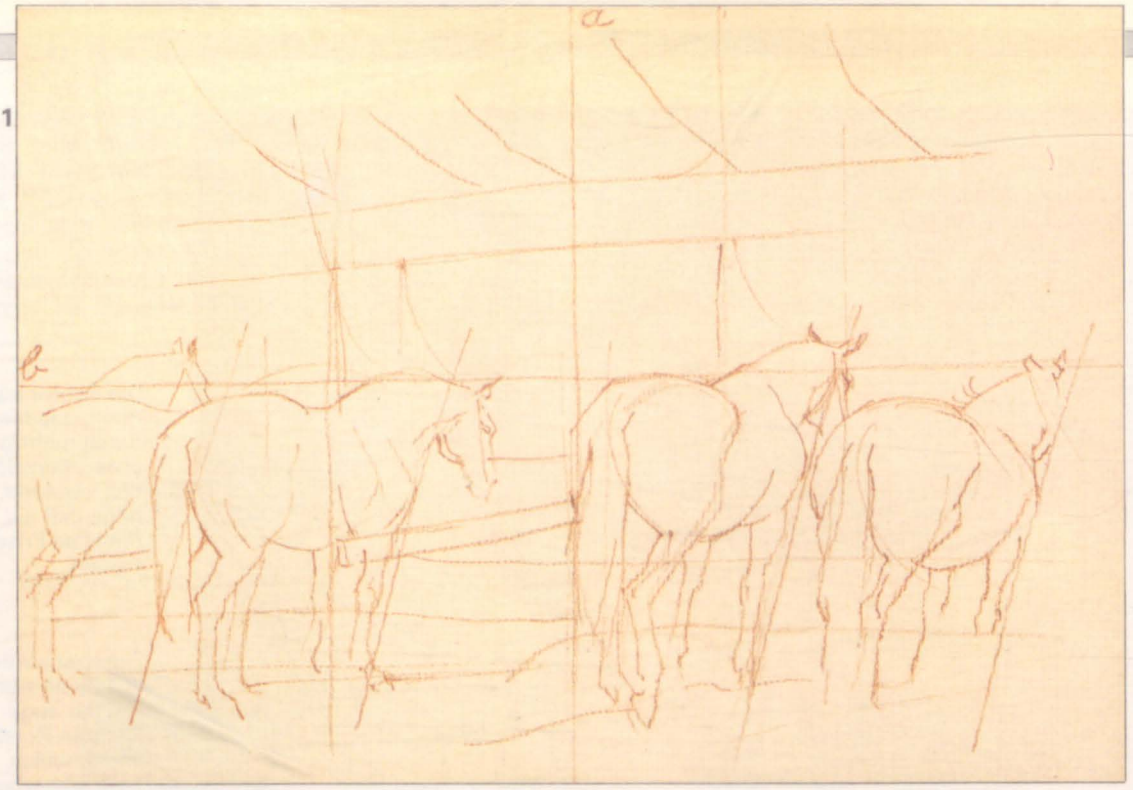
Musée des Beaux-Arts, Lille

strument zur Verfügung, das durch seine einfache und schnelle Handhabung und die vielseitigen Einsatzmöglichkeiten hervorragend für Naturstudien geeignet war. Mit geradezu ingenieurhafter Neugierde erforschten Künstler wie Pontormo die Natur (und vor allem den Menschen). Von Leonardo wissen wir, daß er zu Studienzwecken sogar an Leichenöffnungen teilnahm.

Pontormo ging es in dieser Rötelstudie gleich um drei Darstellungskomplexe: um den Körperaufbau, um unterschiedliche Haltungen und um die Bewegung.

Pontormo (1494–1556), drei männliche Aktstudien, Rötelzeichnung, 40 cm x 25 cm. Den Künstler interessierte in dieser Studie sowohl die Anatomie als auch die Haltungen des Körpers in der Bewegung.

1



2

Übung: Pferde

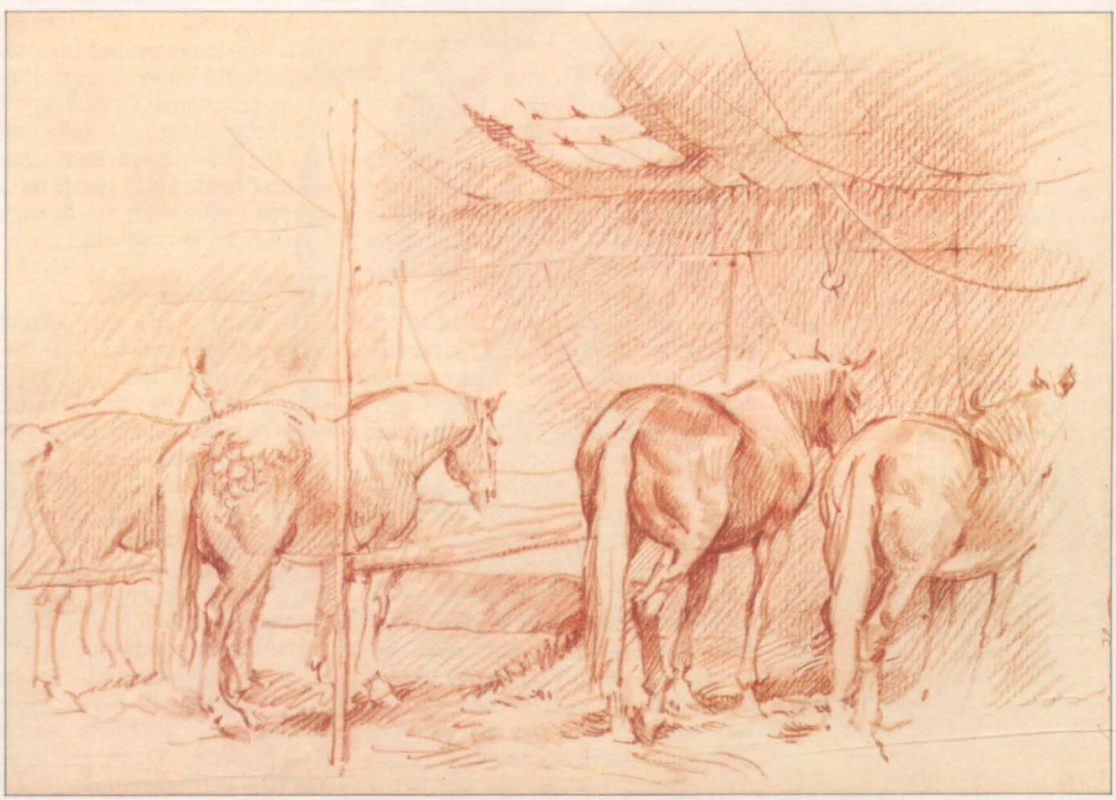
Dieses Tiermotiv ist einfach im Aufbau und eignet sich daher gut als Einstieg in die Röteltechnik.

Skizzieren Sie zunächst locker die Grundformen (1). Die vertikalen und horizontalen Hauptlinien sind lediglich als gedankliche Hilfe gedacht. Sie sollten nicht eingezeichnet werden, da sie später kaum zu entfernen sind. Beachten Sie beim Zeichnen die Verkürzung der Proportionen bei den Pferden rechts im Bild. Alle Pferde sind ungefähr gleich groß und reichen mit ihren Rücken gerade an die bildhalbierende Horizontale.

In Schritt 2 werden die Konturlinien weiter verstärkt. Man legt sich nun auf jene Formen fest, die man als „richtig" empfindet. Der Hintergrund ist bewußt einfach gewählt, gibt aber mit seinen kreuz und quer

3

4



verspannten Linien der Komposition einen guten Halt.

Mit dem Hinzufügen toniger Partien (3) kommt der Rötel erst richtig zur Geltung. Indem Sie Tonflächen und Schatten anlegen, ordnen und straffen Sie das Bild. Vorder- und Hintergrund trennen sich deutlicher voneinander, ebenso die Pferde untereinander. Die Fellstruktur und Fellzeichnung deuten sich an; gerade mit Rötel lassen sich diese Partien sehr schön stufenweise entwickeln.

Wenn die Lichter im Ansatz gut plaziert waren, bringt die weitere Ausgestaltung der Tonflächen den Fellglanz wunderbar zur Geltung (4). Vertiefen Sie die Schattenflächen, und verstärken Sie akzentartig einzelne Konturlinien. Nur bei dem zweiten Pferd von rechts wurde in diesem Fall die Plastizität des Körpers schließlich zu voller Brillanz entwickelt.

Ganz oben: „Mein ‚lebendes Modell' für die erste Blüte, mit der ich das Gemälde begann."

Darunter: „Das Aquarell in einem frühen Stadium. Die kurze Blütezeit der für das Gemälde zentralen Pfingstrosen und Schwertlilien bedeutete, daß ich rasch malen mußte, wenn ich nach lebenden Blumen arbeiten wollte."

Tip

FARBIGE NOTIZEN

„Ich habe festgestellt, daß mir die Farbnotizen gerade bei sehr vielfarbigen Aquarellbildern eine unerläßliche Hilfe sind. Für dieses Gemälde habe ich alle Farben, die ich verwenden wollte, in kleinen Flecken auf einem Extrablatt zusammengestellt und mit schriftlichen Notizen zu den jeweiligen Mischungsverhältnissen versehen. So konnte ich beurteilen, ob sich alle Farbtöne zu einem harmonischen Ganzen kombinieren ließen und später auf die genauen Angaben zurückgreifen."

Ein ehrgeiziges Projekt

„1981 vollendete ich ein großes, ehrgeizig angelegtes Gemälde, bei dem ich mich mit allen Problemen konfrontiert sah, die ein Aquarellmaler zu lösen hat, wenn er ein bestimmtes Sujet naturgetreu darstellen will."

„Als damals der Juni kam, war mein Garten ganz besonders schön. Ein Pfingstrosenstrauch trug bereits zahlreiche Knospen. Nun wartete ich darauf, daß er als „Hauptdarsteller" den Mittelpunkt eines großen Gartengemäldes bilden konnte, wenn er erst richtig in Blüte stand. Aber einige Schwertlilien in der Nähe blühten schon, und wenn die Pfingstrosen in voller Pracht stehen würden, würden sie zum Teil bereits verblüht sein. Es war also klar, daß ich ein wenig improvisieren mußte," beschreibt Sondra Freckelton ihr Vorhaben.

Vorbereitende Farbstudien

„Ich mache zwar immer vorbereitende Zeichnungen, um die Komposition besser ausarbeiten zu können, aber bei der Entscheidung über die Farbgebung helfen sie mir nicht weiter. Das ist der Grund, weshalb ich es für wichtig halte, schon die Vorstudien mit Öl- oder Pastellfarben zu machen.

Als die Pfingstrosen schließlich aufblühten, trugen einige Schwertlilien Knospen, andere waren schon wieder verblüht. Dennoch war meiner Meinung nach jetzt der richtige Zeitpunkt gekommen, um mit der Ölskizze anzufangen. In diesem Stadium beschäftigte mich besonders die Frage, wie ich die vielen Grünschattierungen der Natur, die fast von Gelb bis nahezu ins Blau spielen und eine ganze Reihe graugrüner Halbtöne aufweisen, umsetzen sollte. In der Farbskizze notierte ich mir, daß die leuchtendsten und wärmsten Farben bei den Blumen im Vordergrund zu finden sein sollten, ebenso wie die größten Tonwertkontraste.

Der Beginn des Gemäldes

Als ich meine Arbeitsutensilien beisammen hatte, stellte ich neben meiner Arbeitsfläche die fertige Ölskizze auf. Ich holte mir Blumen und Blätter aus dem Garten; außerdem verwendete ich Fotos und Pflanzen, auf die ich in jedem Stadium des Bildes zurückgreifen konnte. An die Wand heftete ich ein Stück Aquarellpapier mit einer systematischen Übersicht der Farbproben meiner Aquarellfarben und Notizen zu den Mischungen und Verdünnungen. Zuerst deutete ich die verschiedenen Elemente des Gemäldes leicht in Umrissen an. Als nächstes begann ich, die Blütenblätter einer der Blumen im Vordergrund zu malen. Als „Modell" nahm ich eine Blüte, die ich von dem Strauch gepflückt hatte. Ich plazierte und beleuchtete sie so, daß sie sich im gleichen Blickwinkel befand wie die Blüte auf dem Bild. Bei den meisten Blütenblättern trug ich mit einem nassen Pinsel einen rosafarbenen Grundton auf und ließ ihn trocknen. Danach entfernte ich alle Bleistiftmarkierungen und übermalte die Grundfarbe mit intensiveren Farbtönen, um Formen und Schatten zu entwickeln.

Die Entwicklung

Jetzt mußte ich erst einmal die Schwertlilien malen, weil sie bald verwelken würden. Sie waren mir als Umrahmung der Pfingstrosen wichtig, weil das bläuliche Grün ihrer langgestreckten Blätter die anderen Pflanzen in ihren Formen und Farben gut voneinander abgrenzte. Der kühle Farbton der violetten Blüten paßte gut zum kühlen Rosarot der Pfingstrose. Das warme Orange der Lilien rechts im Bild dagegen korrespondierte gut mit der Farbe im Hintergrund.

Ich brachte die Schwertlilien ins Atelier und zeichnete sie in die Komposition. Dann malte ich sie und ließ bei den unteren Blütenblättern der Blumen am rechten Bildrand möglichst viel weißes Papier

Rechts: „Ein Ausschnitt des frühen Bildstadiums, als ich die einzelnen Pfingstrosenblätter malte. Dabei betonte ich die Tonwertkontraste besonders intensiv, um den Blüten und Blättern Volumen zu geben."

stehen. Ich gab ihnen gerade noch genug Farbe, um die geschwungene Form und die ungleichmäßigen Ränder anzudeuten. Bei den violetten Schwertlilien trug ich intensive Violett- und Blautöne auf und modellierte ihre Form, indem ich Farbe vom Papier abtupfte.

Der Abschluß

Ich setzte meine Arbeit an den Pfingstrosen fort. Dabei achtete ich auf den Wuchs der Pflanze, deren Gesamtform eine gewisse Dynamik ins Bild brachte und den Blick von rechts unten nach links oben führte. Besonderen Wert legte ich auch auf das dichte Gefüge der grünen Blätter, die mit ihren klar gegeneinander abgesetzten Formen ein rhythmisches Gefühl von Bewegung vermittelten.

Hinter den Schwertlilien rechts befand sich ein Tränendes Herz mit graugrünen Blättern, deren Formen und Farben einen perfekten Hintergrund für die davorstehenden Pflanzen ergaben. Ich trug auf den gesamten Bereich eine zarte graue Farblasur auf. Dadurch fügte sich dieser Abschnitt gut in den schattigen Mittelgrund ein.

Als nächstes malte ich die kleinteiligen Pflanzen im Vordergrund. Als letztes gestaltete ich den Pfad und das braune, trübe Wasser ganz hinten.

Jetzt war der Bildraum fast vollständig ausgefüllt. Bis auf die weißen Stellen, die auf dem Bild bleiben sollten, war kein Papierweiß mehr zu sehen. Ich konnte also ein paar abschließende Korrekturen vornehmen. Das wichtigste war, die dunklen Farbtöne noch kräftiger hervorzuheben, um die Dichte der Pflanzen und die räumliche Tiefenwirkung zu betonen und ein Gefühl von Bewegung in diesem Gemälde zu vermitteln."

„Blumengarten" von Sondra Freckelton, Aquarell, 112 cm x 127 cm. „Der Schlüssel zum Erfolg und zur strahlenden Wirkung dieses Gemäldes liegt in der sorgfältigen Planung durch vorbereitende Studien."

Raddampfer

Zarte Aquarellfarben und schwarze Tusche – eine Kombination, die undenkbar scheint? Lassen Sie sich durch dieses Bild vom Gegenteil überzeugen!

Rowland Hilder verbindet in dieser zweiteiligen Übung die luftig leichte Eigenschaft der Aquarellfarben mit der eher für die zeichnerische Präzision geeigneten Chinatusche. So kommen etwa die sehr dunklen Partien des Raddampfers erst durch die schwarze wasserunlösliche Tusche gut zur Geltung, während die transparenten Aquarellfarben Leben und Bewegung in das Bild bringen.

1. Dunkle Partien anlegen

Zu Beginn skizziert der Künstler die Hauptelemente seiner Komposition. Er legt den Horizont auf die Höhe des unteren Drittels – dadurch entsteht ein Gefühl unendlicher Weite. Den Raddampfer und das Segelboot setzt Hilder in Horizontnähe. Nur die Boje liegt dem Betrachter näher und deutet die Größenverhältnisse an. Hierdurch entsteht der Eindruck räumlicher Tiefe. Der alte Raddampfer tritt durch die ausgeprägten Tonwertkontraste zwischen Aquarellfarbe und Chinatusche deutlich als Bildzentrum hervor.

Für die dunkelsten Partien verwenden Sie wasserunlösliche schwarze Chinatusche oder Scribtol, das mit einem Rundpinsel Nr. 2 aufgetragen wird. Sparen Sie die hellsten Partien weiß aus. Auf die gleiche Weise gestalten Sie die Boje und die dunkelsten Partien des Segelbootes. Für die Masten und die Takelage eignet sich eine feine Zeichenfeder gut; die Masten der kleinen Boote im Hintergrund werden allerdings nur mit wenigen feinen Bleistiftstrichen angedeutet.

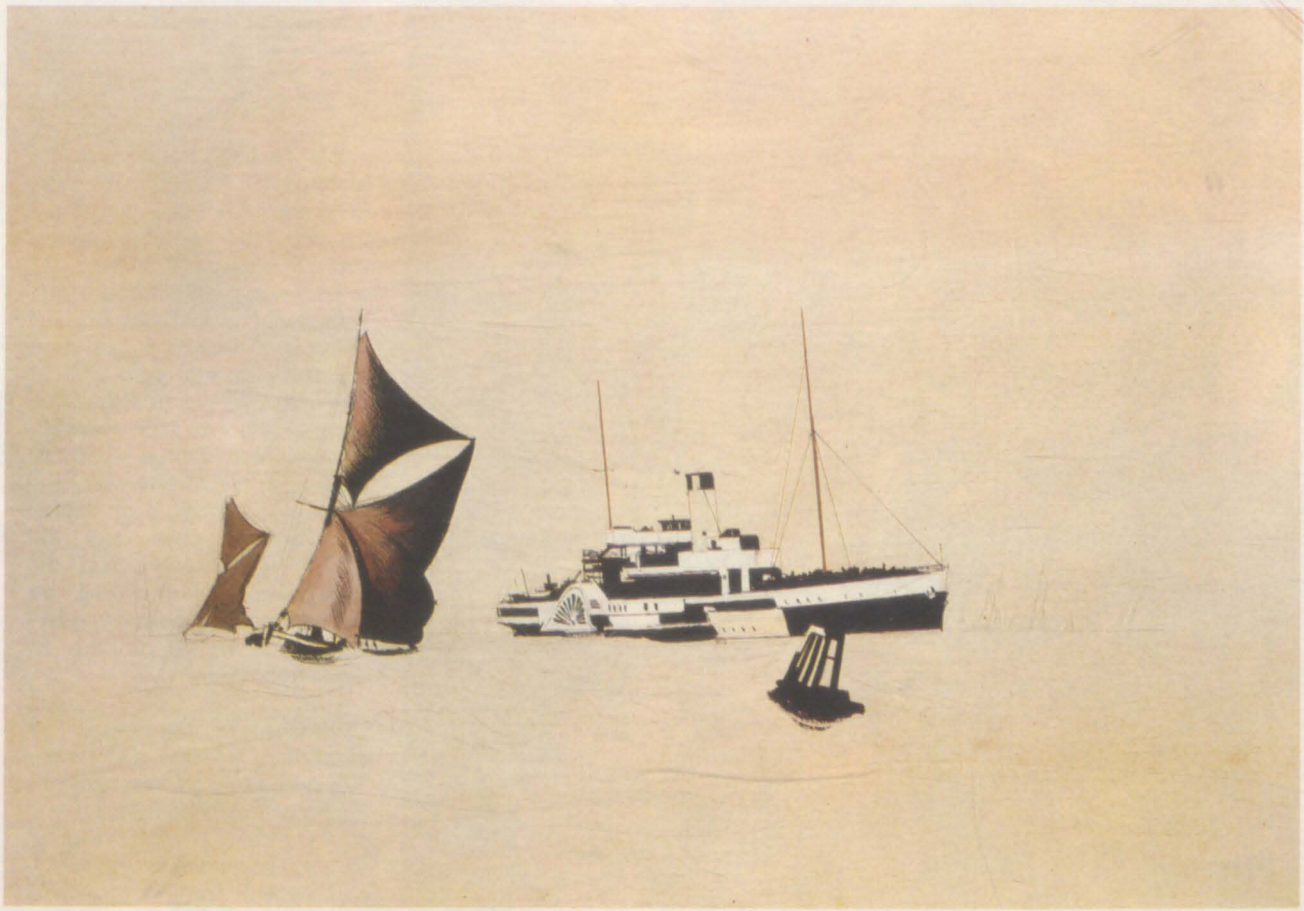
Tip

INS SCHWARZE TREFFEN

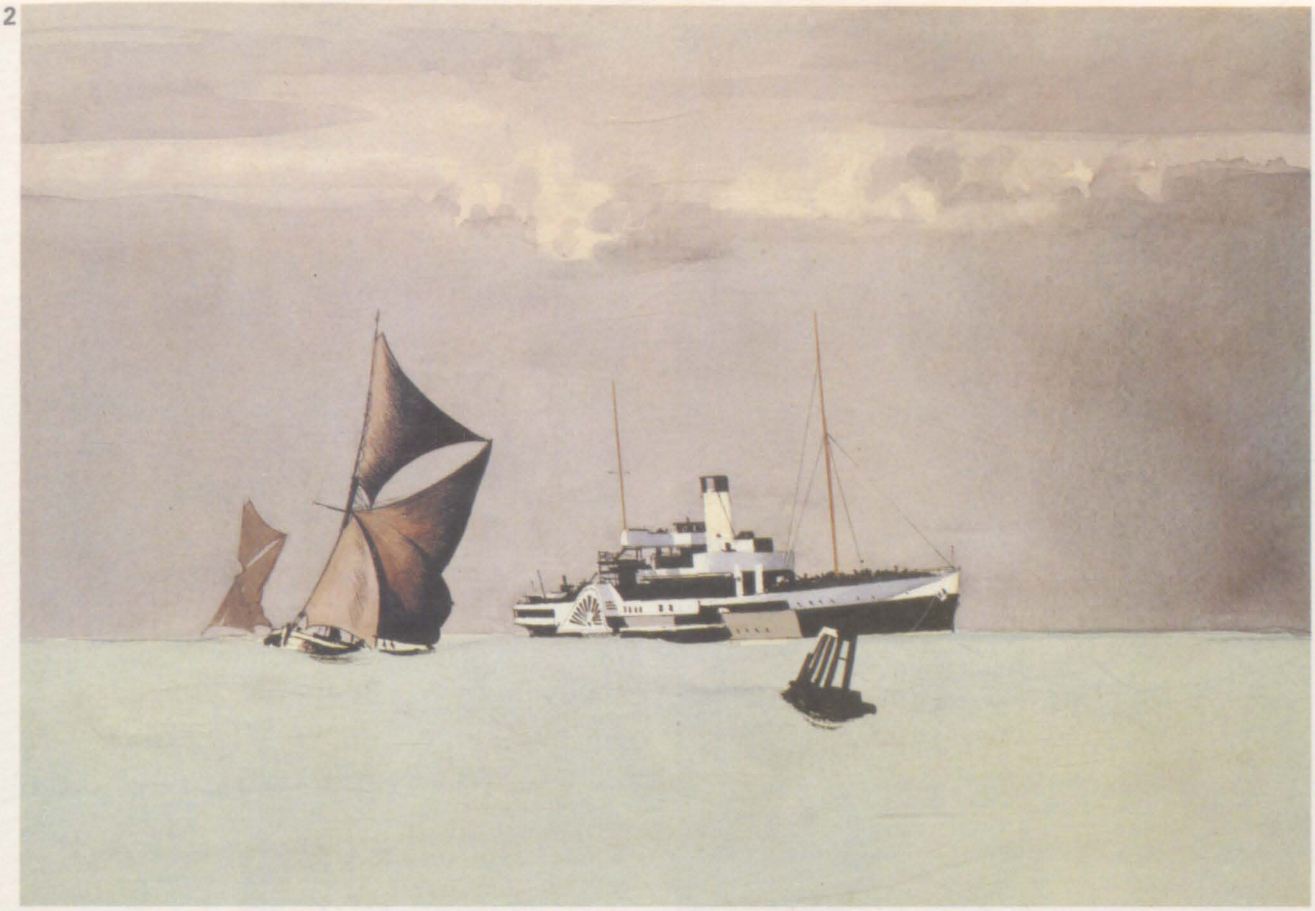
Chinatusche ist bestens geeignet, wenn Sie in einem Aquarell Details besonders betonen möchten. Sie ist wasserunlöslich und kann daher mehrfach übermalt werden – sie verliert dadurch nichts von ihrer Intensität. Mit schwarzer Aquarellfarbe läßt sich dasselbe Ergebnis auch erreichen, wenn Sie mehrere Farbaufträge übereinanderlegen. Nur darübermalen darf man nicht – sie verwischen leicht! Am besten trägt man die Chinatusche zu Anfang auf. Wie ein Gerüst legt man damit die Grundzüge der Komposition fest.

Legen Sie, nachdem die Chinatusche völlig trocken ist, über das gesamte Blatt eine sehr wäßrige Farblasur aus Siena natur und Siena gebrannt. Nur die weißen Partien des Raddampfers bleiben davon unberührt. Nehmen Sie für großflächige

1



2



Farbaufträge wie diese einen Verwaschpinsel. Wenn alles getrocknet ist, werden mit einem Rundpinsel Nr. 12 und einer variierenden Mischung aus Lampenschwarz und Umbra gebrannt die Segelflächen angelegt. Auch dieser Auftrag muß trocken sein, bevor Sie die Segel modellieren können. Das geschieht durch feine, leicht geschwungene Striche mit Chinatusche, die mit der Spitze des Rundpinsels Nr. 2 aufgetragen werden.

2. Himmel und Meer

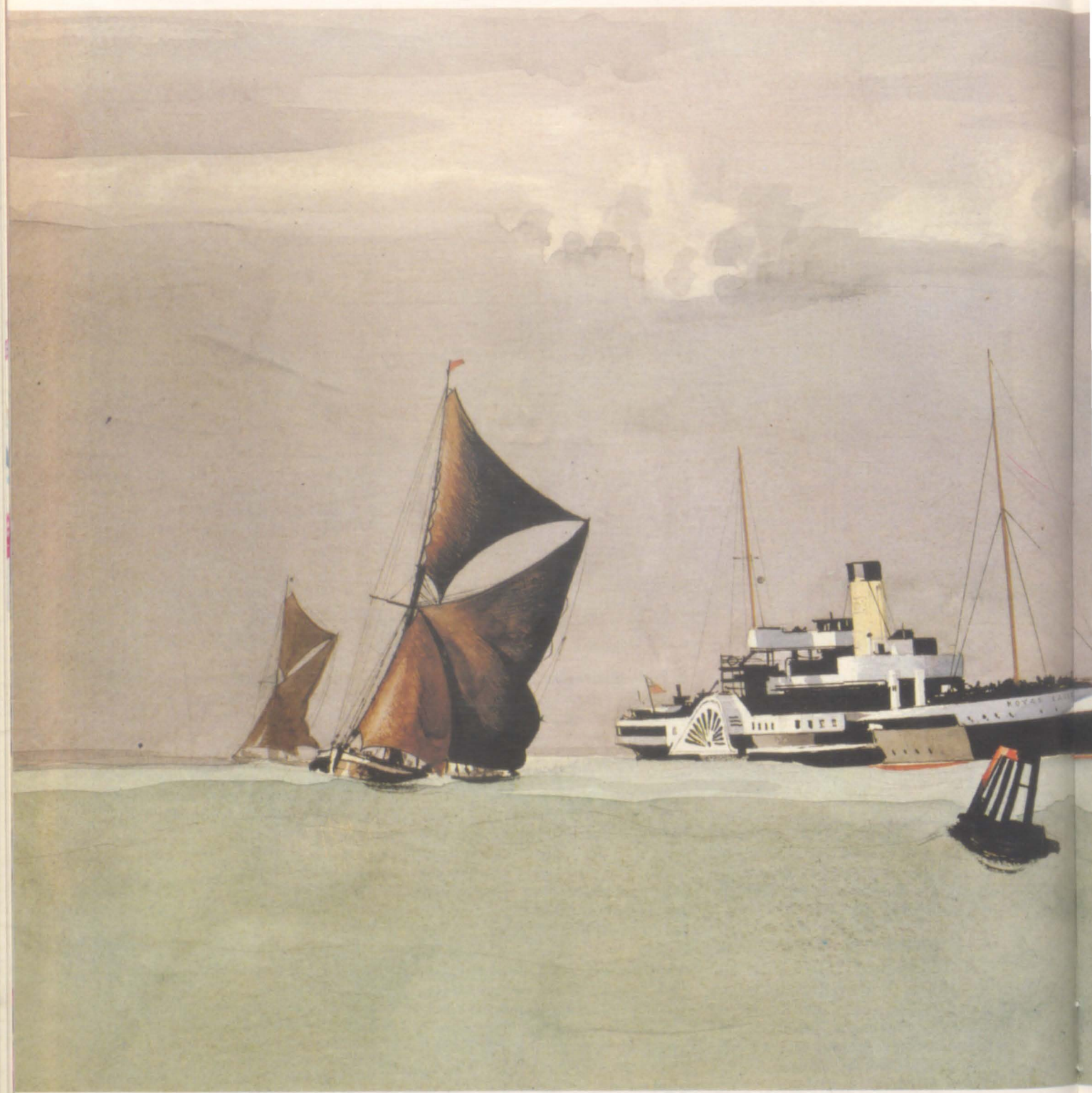
Für den Himmel bereiten Sie auf der Palette sehr viel Neutraltinte vor. Das hat einen guten Grund – denn Sie verhindern dadurch, daß Ihnen beim Malen plötzlich die Farblösung ausgeht. Tragen Sie die Farbe gleichmäßig von oben nach unten auf; arbeiten Sie dabei möglichst zügig und locker, und sparen Sie auf jeden Fall einige Partien für die Wolken aus.

Während Sie um die klar umrissenen Formen der Boote vorsichtig herummalen sollten, können Sie die Masten und die Takelage ruhig lasierend übermalen – die Chinatusche bleibt trotzdem sichtbar. Überschüssige Flüssigkeit an der Horizontlinie saugen Sie mit einem Papiertuch, einem trockenen Borstenpinsel oder einem kleinen feuchten Schwamm auf.

Wenn der Himmel getrocknet ist, kann das Meer mit einer blassen Mischung aus Neutraltinte und Chromoxidgrün feurig angelegt werden. Verwenden Sie dabei wieder den Verwaschpinsel, und gehen Sie mit leichten Pinselstrichen über das Papier. Während alles trocknet, bereiten Sie mit Neutraltinte eine neue Farblösung für den Himmel vor – diesmal etwas dunkler als die vorige. Tragen Sie sie in langen waagerechten Strichen in der oberen Himmelspartie auf, und verstärken Sie damit zugleich die Schatten der Wolken. Modellieren Sie jetzt den Raddampfer. Dafür nehmen Sie mit dem Rundpinsel Nr. 12 eine helle Mischung aus Ultramarin und etwas Neutraltinte auf und deuten mit einfachen zügigen Strichen die Schatten auf dem Schiffsrumpf an, deren Ränder sich deutlich absetzen sollten. Im wesentlichen sind jetzt alle Hell- und Dunkelbereiche angelegt – noch wirkt das Bild etwas leblos. Nur die vollen Segel des Bootes links, die durch die feinen Pinselstriche mit schwarzer Tusche so wirkungsvoll hervortreten, vermitteln einen überzeugenden Eindruck von Bewegung.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt glattes Aquarellpapier, ca. 30 cm x 40 cm
- drei Rundpinsel: Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 12, einen Verwaschpinsel sowie einen Borstenpinsel
- einen Bleistift, eine feine Zeichenfeder, Papiertücher, Löschpapier oder einen kleinen Schwamm
- eine Palette mit zwölf Farben: Siena natur, Siena gebrannt, Lampenschwarz, Umbra gebrannt, Neutraltinte, Chromoxidgrün feurig, Ultramarinblau, Kadmiumrot hell, Neapelgelb, Kobaltblau, Umbra natur, weiße Gouache
- schwarze Chinatusche.



1884

3

3. Letzte Details

Durch einen zweiten, etwas dunkleren Farbauftrag aus Chromoxidgrün feurig und etwas Neutraltinte wirkt die Meerespartie lebendiger. Lassen Sie entlang des Horizonts einen schmalen Streifen ausgespart. Den Eindruck eines wogenden Meeres vermitteln Sie am besten, wenn sich die obere Kante des Farbauftrages deutlich und etwas unregelmäßig absetzt. Nun akzentuiert Rowland Hilder das große Segelboot, indem er die Schattenpartien der Segel mit Umbra gebrannt vertieft, wobei er feine schraffurähnliche Pinselstriche setzt (siehe Bildausschnitt). Dieselbe Farbe nimmt er auch für die Masten des Raddampfers. Weil sie exakt ausgeführt werden müssen, wechselt er zum Rundpinsel Nr. 1 über.

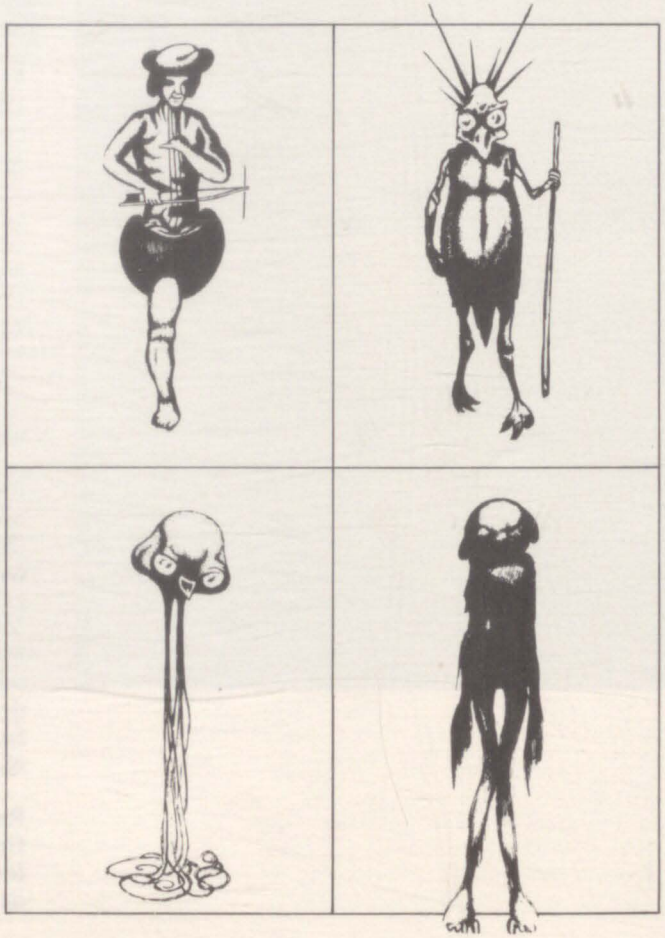
Während diese Farbaufträge trocknen, werden am Raddampfer weitere Einzelheiten eingefügt. Mit Kadmiumrot hell und dem Rundpinsel Nr. 2 deutet Hilder die Buglinie des Dampfers, die zwei Flaggen und die Details der Boje an. Für den Schornstein nimmt er Neapelgelb, das er mit demselben Pinsel aufträgt. Wenn die Meerespartie getrocknet ist, fügen Sie mit einer leichten Mischung aus Neutraltinte und etwas Ultramarin den schmalen dunklen Streifen am Horizont und die Segel der kleinen Boote rechts im Hintergrund ein. Einige einfache Striche genügen, denn diese Bildelemente sollten nicht mit dem Raddampfer konkurrieren!

Im zweiten Teil der Übung bringt Rowland Hilder den Raddampfer durch die Ausarbeitung von Details voll zur Geltung und zeigt, wie man die Komposition dieses interessanten Seestückes noch plastischer und weit ausdrucksstärker gestalten kann.

Bewohner fremder Welten

Kaum etwas hat die menschliche Phantasie von jeher so angeregt, wie die Vorstellung von Göttern und Ungeheuern, von Dämonen und Fabelwesen.

Märchenhaft verspielt oder monströs: So stellte man sich die Bewohner anderer Planeten im 18. und 19. Jahrhundert vor.



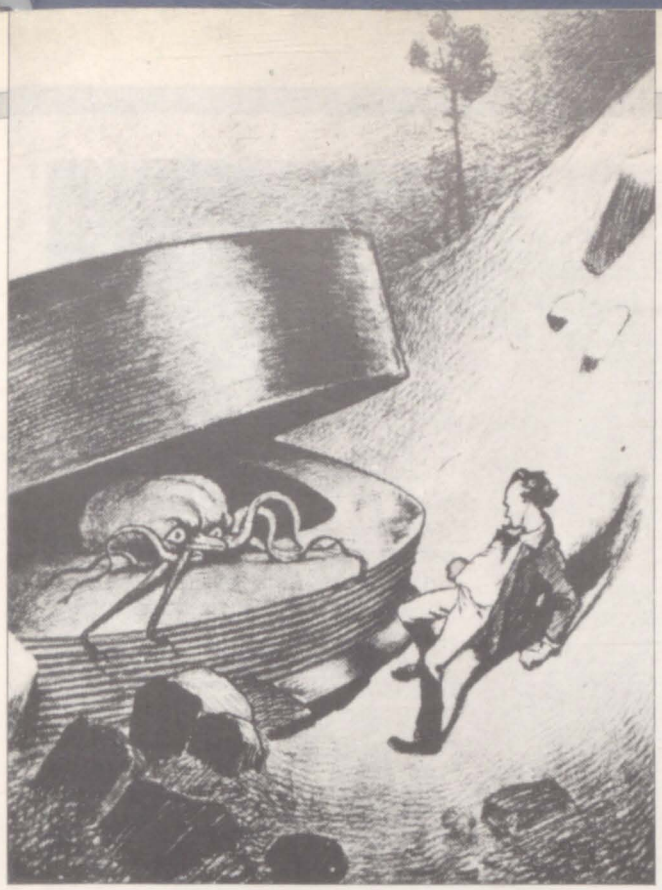
Wer hat nicht schon einmal in einer fleckigen Wand das Gesicht eines Gnoms oder in einer hoch aufgetürmten Wolkenformation die Gestalt eines Riesenwesens zu erkennen geglaubt? Seit Urzeiten erregen solche Strukturen in der Natur die Vorstellungskraft der Menschen. Die unterschiedliche Qualität dieser inneren Bildwelten zeigt sich auch im berühmten Rohrschach-Test, bei dem die Testperson Bilder in einfachen Tintenflecken „sehen" und beschreiben muß. So können Erkenntnisse über die Persönlichkeitsstruktur des Getesteten gewonnen werden. Die Form der Tintenflecken ist dabei wie die Struktur der Wolken nur ein Auflöser für die Bilder, die jeder aus sich heraus schöpfen kann.

Dieses „Schöpfen" kann viel Freude vermitteln: Schon die scheinbar ziellosen Telefonkritzeleien, in deren anfangs sinnloser Struktur das Auge etwas zu erkennen glaubt, zeugen hiervon. Die absichtslose Art zu zeichnen, ist der Arbeitsweise der Surrealisten sehr ähnlich. Einem Künstler wie Miró gelang es so, die verborgenen Wesen seiner inneren Welt an die Oberfläche zu holen. Aber schon lange bevor Freud die Funktionen des Unbewußten aufdeckte, tauchten in der Bilderwelt der Menschen Wesen auf, die nur in der Imagination existierten.

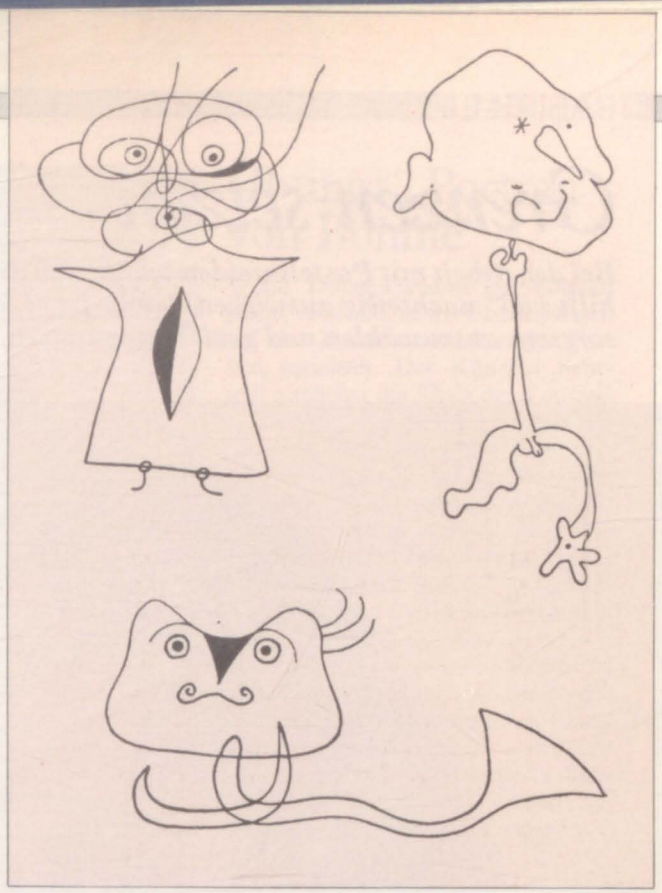
Eigene Geschöpfe

Seltsame Mischwesen wie die Götter der alten Ägypter: Menschenkörper mit Tierköpfen, die verschiedene Eigenschaften der dargestellten übermenschlichen Wesen repräsentieren, rätselhafte Chimären aus Mensch und Tier, die noch heute jeden beeindrucken, der ihnen gegenübersteht, Geschöpfe die einem Alptraum entsprungen scheinen, oder die Fabelwesen der griechischen Sagen, die Drachen des Mittelalters, die Ungeheuer, die die Bilder eines Hieronymus Bosch bevölkern.

Ob Götterwelt, ob von Dämonen regierte Unterwelt oder ferne Welten anderer Planeten: Seit jeher zeigt sich die schöpferische Lust des Menschen in dem Versuch, sich ein Bild von diesen unzugänglichen Welten zu machen. Ein weites Feld für die Phantasie, losgelöst von der irdischen Realität, eigene Geschöpfe zu erschaffen, bietet die Science Fiction. Von H. G. Wells bis Steven Spielberg, von den Marsianern aus „Krieg der Welten" bis zu E.T.: Immer wieder entstehen so genaue Beschreibungen von Wesen, die nur die Vorstellungskraft zum Leben erweckt hat. Nicht nur die Realität, sondern auch die Imagination bietet lohnende Motive.

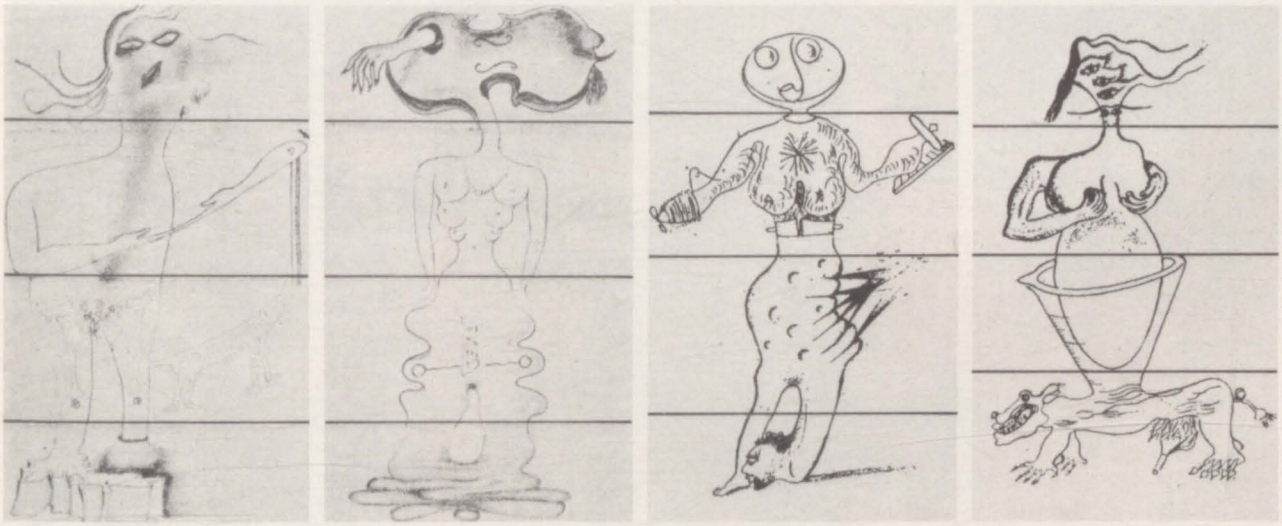


„Die Invasion vom Mars", 19. Jahrhundert, eine Illustration aus dem Buch „Krieg der Welten" von H. G. Wells.



Auffällig ist die Ähnlichkeit zwischen dem Kopffüßler in Mirós Zeichnung und dem Marsianer in der Buchillustration.

Nie gesehene Wesen



Vier gemeinsame Zeichnungen von Victor Brauner, André Breton, Jacques Hérold und Yves Tanguy. In den zwanziger Jahren erfanden die Surrealisten ein Spiel, mit dem sie auf unterhaltsame und amüsante Weise phantastische Figuren zeichnen konnten. Vorbild war ein Wortspiel, bei dem die Spieler gemeinsam absurde Sätze zusammenstellten. Der erste Spieler schreibt ein Wort, faltet das Papier und gibt es an den nächsten Spieler weiter, der ein weiteres Wort dazusetzt. Dabei ist es wichtig, daß sich die Spieler auf die Reihenfolge von Subjekt, Prädikat, Adjektiv etc. einigen. Genauso wichtig ist die Reihenfolge beim gemeinsamen Zeichnen einer Figur: Der erste Spieler zeichnet einen Kopf, der zweite den Körper, der dritte die Beine, der vierte die Füße. Die Anschlußpunkte für den nächsten Spieler sollten dabei über die Knicklinie hinaus markiert werden, um so die Geschlossenheit der Figur zu garantieren.

Grenzen setzen

Bei der Arbeit mit Pastellkreiden würde sich die Devise „viel hilft viel" nachteilig auswirken; besser ist es, die Farben sorgsam auszuwählen und gezielt einzusetzen.

„Nachdenklich" von Foster Cadell, Pastell auf getöntem Papier, 51 cm x 41 cm. Der Künstler hat den Ton des Papiers auf die braunorangefarbenen Pastellkreiden abgestimmt.

Eine begrenzte Farbpalette bedeutet keinesfalls eine Reduzierung auf immer gleiche Farbtöne. Vielmehr können Sie etwa Komplementärfarben oder eine Auswahl verwandter Farbtöne zusammenstellen, aber auch abgestufte Schattierungen einund desselben Farbtons oder verschiedene Farbtöne von gleicher Helligkeit in Ihrem Bild zusammenbringen.

Sie können Ihre Farbskala ebenso nach dem Gesichtspunkt der Farbtemperatur kombinieren, indem Sie von einem Farbton verschiedene kühle und warme Nuancen auswählen und diese entsprechend miteinander kombinieren.

Ganz gleich, auf welche Weise Sie Ihre Farben zusammenstellen: Verlieren Sie nicht Ihre Komposition aus dem Auge, und fügen Sie die Farben so ineinander, daß sich subtil durchbrochene Farbwirkungen ergeben, die dem Bild Zusammenhalt verleihen.

Authentischer Teint

Besitzt beispielsweise Ihr Modell einen südländischen Teint, wählen Sie die Hauttöne so, daß Neapelgelb und Lichter Ocker im Violett ein komplementäres Gegengewicht finden. Die Darstellung eines rötlichen Teints gelingt Ihnen in sehr authentischer Weise durch eine leichte Akzentuierung in komplementärem Grün oder durch fein aufeinander abgestimmte Schattierungen von Rottönen.

Tip

HARMONIE DER FARBEN

Eine gute Komposition zeichnet sich durch eine ausgewogene Beziehung zwischen Vorder- und Hintergrund aus. Ist sie nicht ausbalanciert, wird sich der Blick in einzelnen Bildbereichen verlieren, und ein markanter Gesamteindruck geht verloren. Die einfachste Methode, ein Gleichgewicht zwischen Vorder- und Hintergrund herzustellen, sind farbliche Verbindungen. Das kann je nach beabsichtigter Bildwirkung Ton-in-Ton geschehen oder durch Wiederholung der Farben sowie zudem durch die Bildung von Komplementärbeziehungen.

1

2

Sammlung Tim und Roberta Remy

Übung: „Portrait von Bonnie“

Wenn Doug Dawson ein Portrait plant, sind alle seine Überlegungen auf das Zusammenwirken der Farben gerichtet. Der Künstler beurteilt zunächst die Skala der Tonwerte im Vergleich zu den Farben des Gesichts, der Haare, der Kleidung und des Hintergrundes. Dann legt er ohne jede Vorzeichnung und mit nur wenigen Farbtönen – hier helles Orange, ein mittleres Violett und ein sehr dunkles Grau – die Grundlage in groben und schraffurähnlich gesetzten Kreidestrichen an.

Schon im allerersten Stadium ist der spannungsvolle Ausdruck des seitlich nach oben gewandten Blicks angelegt. Die rauhe Textur des Zeichengrundes läßt den Pastellauftrag rissig erscheinen und erhöht dadurch die dramatische Wirkung.

1. Die Grundzüge

Mit der flachen Seite der orangefarbenen Kreide werden Hals und Gesicht mit einer Strichlage schwungvoll angedeutet. Sie folgt der schrägen Kopfhaltung des Modells. Der Künstler umrahmt diese Partie im Hintergrund mit Violett. Es entsteht ein starker Kontrast zwischen der dramatischen Wirkung des Lichts auf dem Gesicht und dem dunklen Hintergrund.

Der Oberkörper wird ebenfalls grob mit Violett angelegt.

2. Die Dunkelbereiche

Um die Lage der Augen, Nase und des Mundes im Verhältnis zur Kopfhaltung festzulegen, zeichnen Sie mit der violetten Kreide grobe Hilfslinien über das Gesicht.

Vertiefen Sie den Schatten im Hintergrund mit Dunkelgrau. An dieser Stelle ein Tip: Trennen Sie für die Pastellstifte, die Sie für dieses Portrait brauchen, von Ihrem sonstigen Sortiment, damit es keine Verwechselungen gibt.

3

3. Rottöne

Die schattigen Bereiche in Karminrot gliedern das Gesicht und den Hals in einzelne Partien. Das Rot gibt dem Gesicht außerdem einen feurigen Ausdruck.

Auch Hintergrund und Oberkörper werden mit Rot akzentuiert. Achten Sie darauf, daß jede neu eingesetzte Farbe irgendwo in der Komposition eine Entsprechung findet, denn das verstärkt die Farbharmonie des Ganzen.

4

4. Die Gesichtszüge

Dawsons Vorgehensweise veranschaulicht besonders deutlich, wie man von großen und breitangelegten Formen kontinuierlich zu einer detaillierteren Darstellung gelangt, ohne sich zu früh in Einzelheiten zu verlieren.

Die Gesichtszüge sind vorerst nichts weiter als ein abstraktes Gebilde. Nun beginnt der Künstler mit der Modellierung, indem der Wangenknochen durch einen Schatten in Karminrot hervorgehoben und Nase, Wange, Ohr und Kinn in Orange genauer ausgearbeitet werden.

Um die Plastizität zu vervollkommnen, setzt Dawson tiefe Schatten mit Dunkelgrau für die Augenhöhlen, das Nasenloch und den Bereich unter dem Kinn.

5. Verfeinerungen

Um die Gesichtszüge feiner auszuarbeiten, gehen Sie erneut mit Karminrot, Orange und Dunkelgrau über einzelne Partien des Gesichts und des Halses. Achten Sie dabei darauf, daß die Farben stellenweise weich ineinander übergehen und sich vermischen.

Mit Dunkelgrau bestimmen Sie nun die Form der Augenbraue, des Auges und des Ohres und akzentuieren den Verlauf des Kinns. Je mehr sich diese Partien konkret ausformen, um so mehr entsteht ein aufmerksamer, konzentrierter Gesichtsausdruck. Die Rotorangetöne wirken leuchtender, wenn einige Akzente in kühlem Grün auf der Kleidung kontrastiert werden. Arbeiten Sie den Kleiderausschnitt mit Karminrot nach.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Malpappe, ca. 40 cm x 36 cm
- weiche Pastellstifte in den folgenden Farben: Hellorange, Violett, Dunkelgrau, Karminrot, helles und mittleres Grün, Krapplack, Krapprosa, Neapelgelb
- Fixativ.

5

6

6. Ergänzende Rottöne

Um die Blickrichtung der Augen genauer zu bestimmen, setzen Sie ein helles, grünlich schimmerndes Glanzlicht auf den Augapfel im äußeren Augenwinkel. Dann verstärken Sie die Schatten auf der linken Gesichtshälfte. Dadurch heben Sie die Nase deutlicher hervor. Mit Krapplack auf der Wange, Nase, dem Ohr, Hals und Ausschnitt verleiht der Künstler dem Portrait etwas mehr Frische und eine leuchtendere Wirkung. Schließlich hebt er auch die nach oben gewandte Haltung des Kopfes hervor, indem er die Nase und das Kinn mit Farbtupfern in Krapprosa betont.

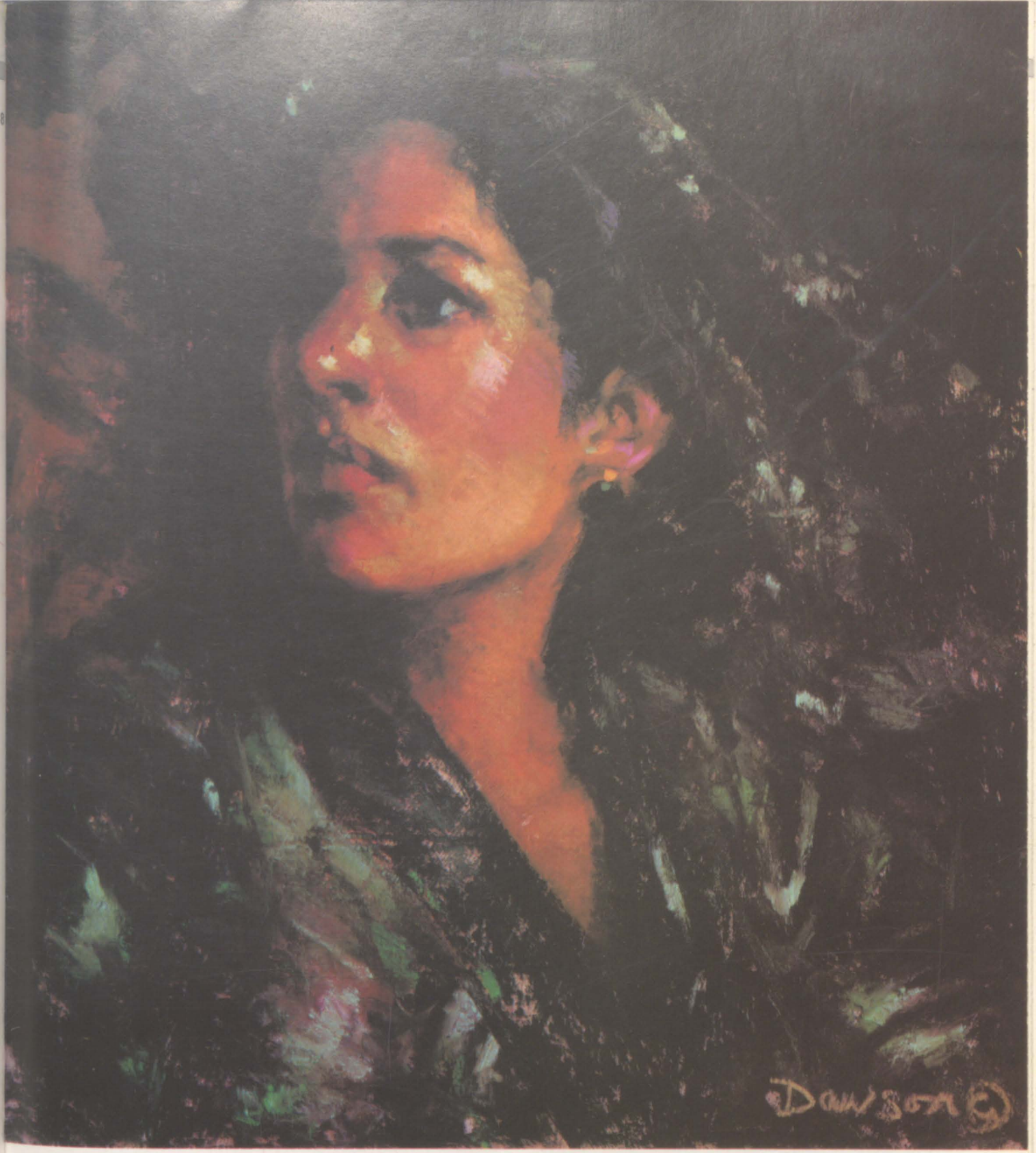
Einen Hauch diese Farbtons geben Sie ebenfalls auf die Wange, das Ohr sowie das Schlüsselbein. Um einen farblichen Ausgleich zum Gesicht zu schaffen, verstärken Sie die kühleren Töne auf dem Kleid mit einem weiteren grünlichen Schimmer.

7

7. Schimmernde Haut

Augenbraue und unterer Lidrand werden mit Krapplack noch feiner ausgestaltet, der Mund durch Akzente im selben Ton noch ausdrucksvoller ausgearbeitet. Die dem Betrachter zugewandte Seite des Modells liegt im Licht. Um den Kontrast zum dunklen Hintergrund hervorzuheben, schraffieren Sie mit zarten Strichen in einem stumpfen Gelb (Gelber Ocker oder Neapelgelb) über die angeleuchtete Gesichtshälfte.

In der Regel empfiehlt es sich, mit Pastellen von dunkel nach hell zu arbeiten, denn die Leuchtkraft von Lichtreflexen kann nur in ihrem Zusammenspiel mit den Dunkelbereichen richtig beurteilt werden. Zudem führen vorzeitig aufgetragene helle Töne – vor allem wenn sie korrigiert werden müssen – oft dazu, daß die Farbwirkung insgesamt stumpf wird.



8. Glanzlichter

Nun geben Sie dem Kleid den seidigen Glanz, indem Sie weitere Bereiche in hellem Grün hervorheben. Denselben Farbton wiederholen Sie im rechten Hintergrund. Das Bild erhält dadurch Zusammenhalt und Gleichgewicht. Zuletzt verstärkt der Künstler die Lichtreflexe im Haar. Er verwendet hier wiederum Violett und helles Grün. Mit Krapprosa und Hellgrün tupfen Sie zum Abschluß noch einzelne Glanzlichter in das Gesicht.

„Portrait von Bonnie" von Doug Dawson, Pastell auf grundierter Malpappe, 40 cm x 36 cm. Die dramatischen Lichtverhältnisse und die spannungsvolle Kopfhaltung geben dem einfachen Portrait den besonderen Ausdruck.

Schriften: Vielfalt schwarz auf weiß

Seit Jahrtausenden entwickeln sich die Schriften der verschiedenen Kulturen. Gesucht wurde immer der Ausgleich zwischen Lesbarkeit und Schönheit des Geschriebenen.

Alle zivilisatorischen Leistungen des Menschen hängen von seiner Fähigkeit ab, Gedanken in Zeichenform festzuhalten und mitzuteilen. Schon viele Bildzeichen der urzeitlichen Felsmalerei können als Schrift gesehen werden: fast alle Schriften der großen Weltkulturen haben sich aus solchen Bildzeichen entwickelt. Und auch jene Schriften, die heute noch verwendet werden, lassen sich darauf zurückführen. So waren sowohl die babylonische Keilschrift, die ägyptische Hieroglyphenschrift wie auch die chinesische Schrift in ihrem Ursprung Bildzeichenschriften. Trotz einer gewissen Flexibilität im Gebrauch der einzelnen Zeichen stieg die Zahl der Bildzeichen im alten Ägypten auf über 700, in China gar bis auf 40.000, von denen selbst heute noch etwa 4.000 gebräuchlich sind. Eine solche Schrift konnte natürlich nur von wenigen Gelehrten beherrscht werden.

Die Buchstabenschriften, die aus kaum mehr als zwei bis drei Dutzend Zeichen bestehen, entwickelten sich um 1500 v. Chr. Das griechische Alphabet wurde schließlich zur Grundlage aller europäischen Schriften.

Kulturelle Unterschiede

Vor der Revolution der Schriftkunst durch die beweglichen Lettern (Gutenberg, um 1450) mußte jede Buchseite einzeln in eine Holzplatte geschnitten werden. So war jedes Buch ein überaus wertvolles Einzelstück. Jede Seite war eine Einheit von Illustration und Schrift; ihr „Layout" wurde maßgeblich vom Maler bestimmt, der in der europäischen Kunst einen höheren Stellenwert genoß als der Kalligraph.

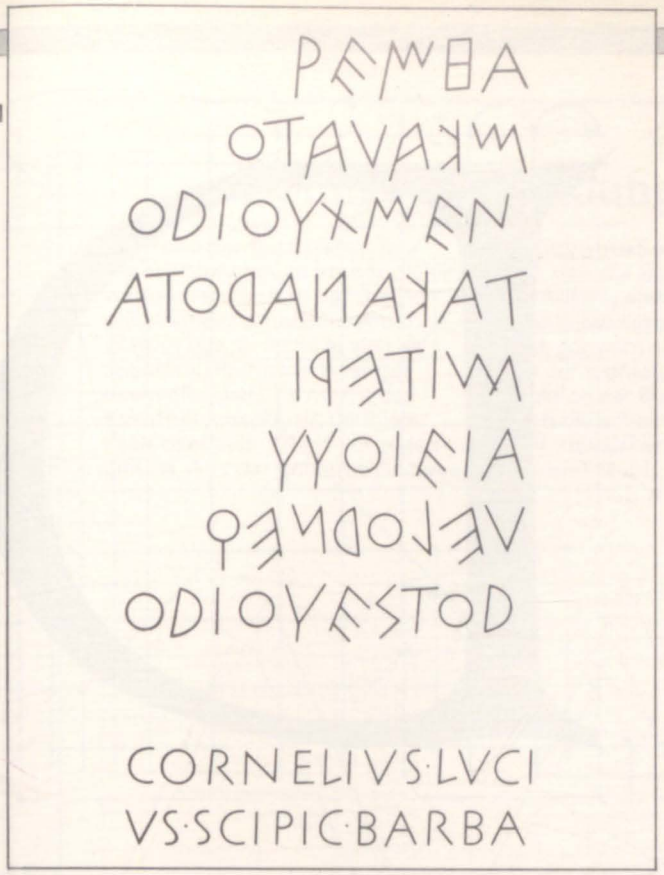
Ganz anders in der ostasiatischen oder islamischen Welt: Hier war der Kalligraph ebenso geachtet wie der Maler. In China gilt die Kalligraphie gar als Quelle der Malerei.

Die Zeichen der chinesischen Schrift waren 2000 v. Chr. oft noch erkennbare Bilder, entwickelten sich im Laufe der Jahrhunderte aber zu immer abstrakteren Bildzeichen. Seit dem 3. bis 4. Jahrhundert wurde die heute gebräuchliche Schriftform kaum noch verändert. Dabei wurde selbst die Reihenfolge, in der die Striche eines Zeichens gezogen werden, genau kodifiziert. Diese strengen Regeln garantieren, daß ein vor zwei Jahrtausenden geschriebener Text auch heute noch ohne Schwierigkeiten gelesen werden kann. Die Zeichen sollen aber nicht nur richtig, sondern auch schön geschrieben werden. Das Erlernen der

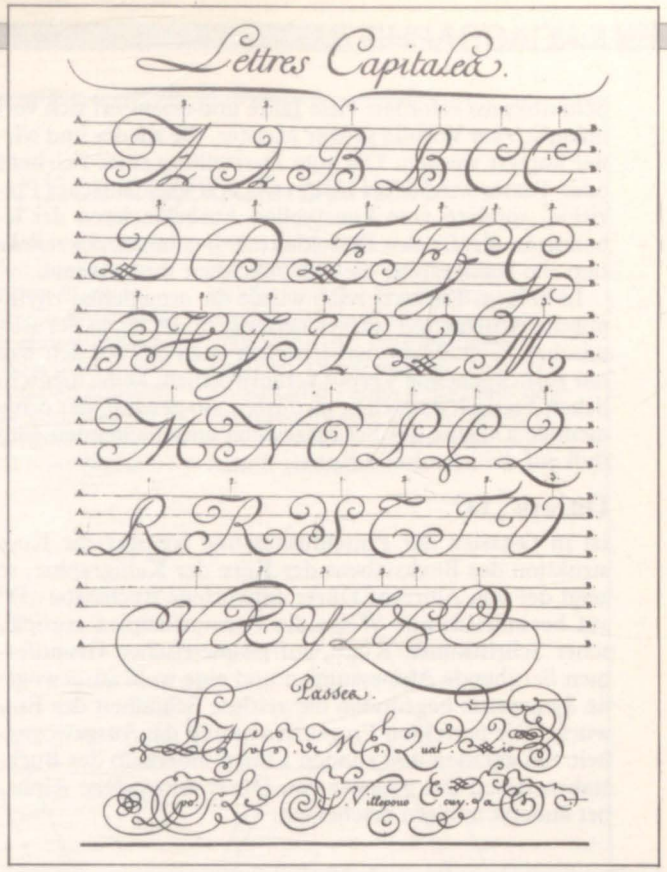
Links: Initial aus dem 15. Buch „Von der Dreieinigkeit" des heiligen Augustinus. Ehemals aus dem Scriptorium der Allerheiligenabtei, jetzt in der Staatsbibliothek Schaffhausen. Schrift und Ornament zeigen die handwerkliche Kunst des Kalligraphen.

Unten: „Wald" von Jean Midolle. Dieser Entwurf eines Alphabets zeigt, daß die Lust am Ausschmücken und die Suche nach ausgefallenen Schriftformen zu recht skurrilen Ergebnissen führen kann.

1



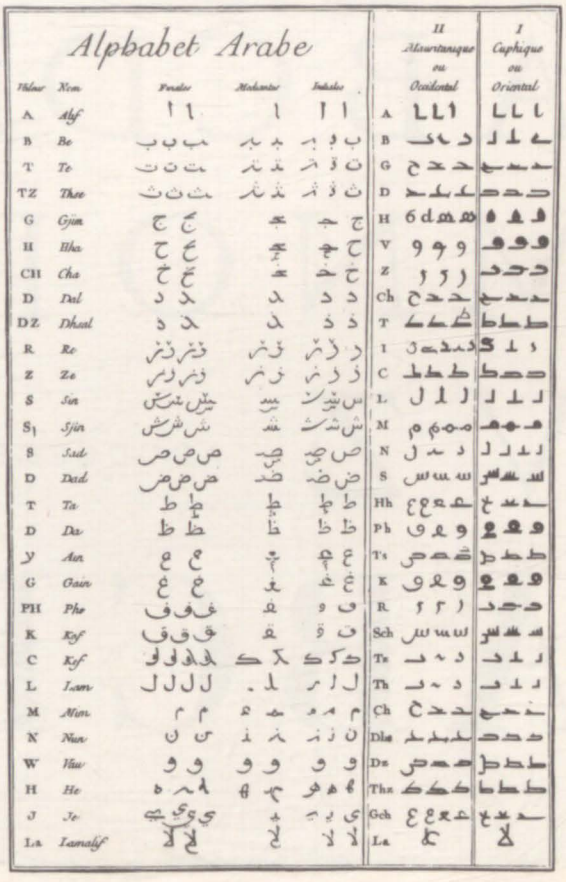
2



Griech. und röm. Buchstaben (1) wurden häufig in Stein geschlagen; das französische (2), das arabische Alphabet (4) und die chinesischen (3) Zeichen aus Diderots „Encyclopédie" von 1751–72 zeigen dagegen deutlich den Charakter von Feder- und Pinselstrichen.

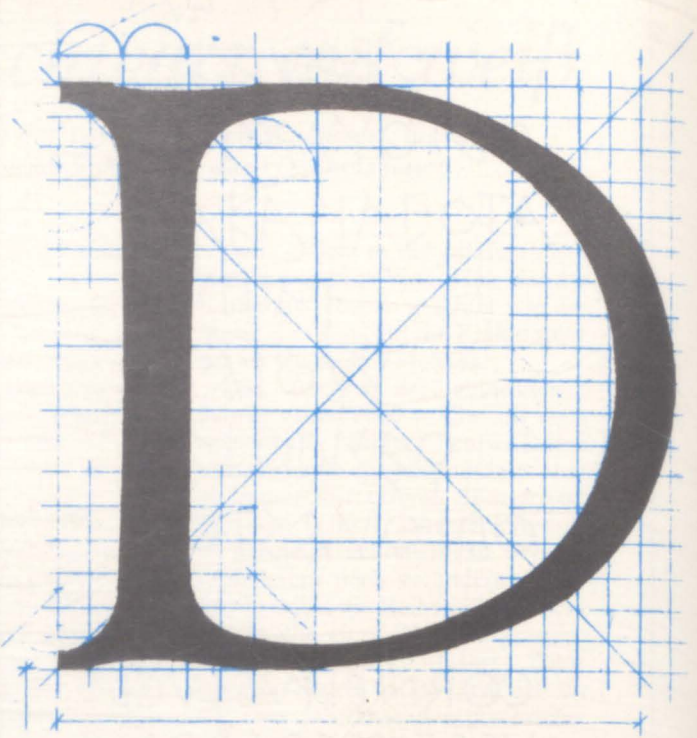
3

4



Schreibkunst erfordert viele Jahre und orientiert sich vornehmlich am Vorbild großer Meister, die wieder und wieder kopiert werden. Die gute Darstellung eines Zeichens oder Textes wird dabei nicht etwa von mechanischer Präzision, sondern vom kunstvollen Ausbalancieren der lebendigen Kräfte des Pinselduktus' bestimmt. So reflektiert die Kalligraphie die Persönlichkeit ihres Autors.

In keinem Kulturbereich wurde die ornamental-rhythmische Abstraktion stärker herausgebildet als in der islamischen Welt. Dafür ist sicherlich auch das auf den Koran zurückgehende Verbot verantwortlich, keine menschlichen Figuren darstellen zu dürfen. So gewinnt der ornamentale Duktus der Schriftzeichen entscheidenden Einfluß auf die islamische Kunst.

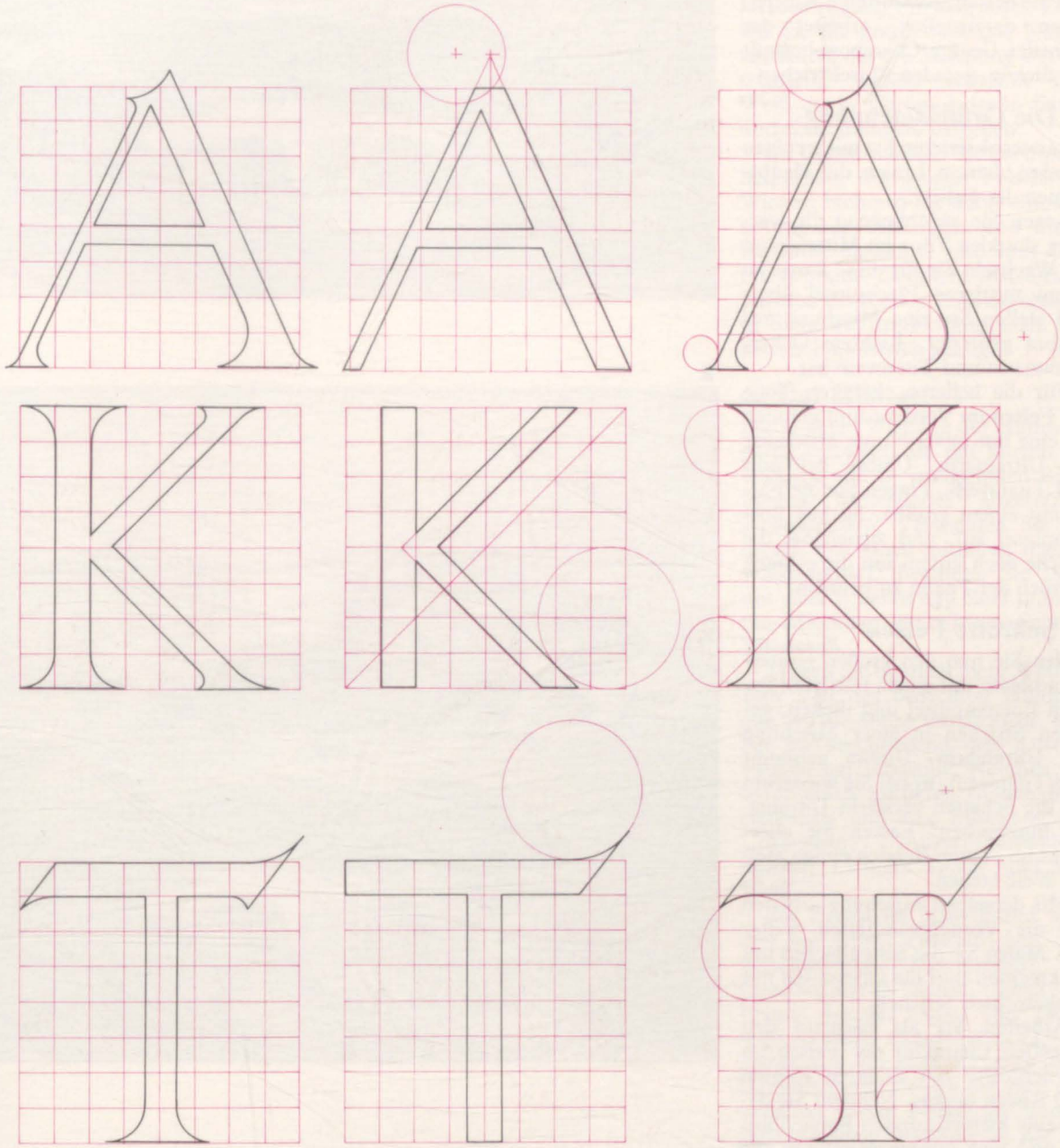


Dürers „D"

Ist in Ostasien der Pinselduktus und weniger die Konstruktion des Buchstabens der Kern der Kalligraphie, so zeigt der von Albrecht Dürer entworfene Buchstabe „D" auf beeindruckende Weise die Formprinzipien europäischer Schriftkunst. Klare, auf geometrischen Grundformen beruhende Abmessungen und eine wohl ausgewogene Symmetrie begründen die zeitlose Schönheit des Entwurfs. Die perfekten Proportionen und die Ausgewogenheit von geraden und runden Linien innerhalb der Buchstaben lassen das gesamte von Dürer entworfene Alphabet äußerst modern erscheinen.

Übung: Entwicklung einer eigenen Schrift

Die Höhe der Buchstaben in Dürers Alphabet ist immer gleich, während sie sich in der Breite voneinander unterscheiden. Warum das so ist, läßt sich an unserem Übungsbeispiel gut nachvollziehen. Es macht das Konstruktionsprinzip deutlich, nach dem auch Dürer vorgegangen ist. Aus der genauen Analyse der Konstruktionsschritte wird klar, daß die Serifen des jeweils am Anfang stehenden Buchstabens keine dekorativen Anhängsel sind, sondern sich ausschließlich aus der wohldurchdachten Konstruktion der Buchstaben ergeben. Auch die scheinbar vom Grundmaß abweichende Höhe (beim „A" und beim „T") oder Breite (beim „K"), läßt sich aus der Konstruktion erklären, deren Hilfslinien oder Kreise sich immer wieder aus der Teilung oder dem Vielfachen des Grundquadrates ergeben. Dabei müssen Teile der Konstruktion auch außerhalb des Grundquadrates stattfinden, um den einheitlichen Charakter der Schrift zu wahren.



Felsiger Strand

Die charakteristischen Eigenschaften von schroffen Felsformationen bringt George Cherepov mit grober Strichführung zum Ausdruck.

Um die harten, zerklüfteten Küstenfelsen darzustellen, arbeitet der Künstler George Cherepow bewußt mit dicken, geraden Pinselstrichen.

1. Die Grundzeichnung

Als erstes skizzieren Sie mit wenigen geraden, harten Linien die Hauptformen der Felsen.

Legen Sie anschließend die warmen, dunklen Töne im Mittelgrund an. Wechseln Sie für diese Partie zu einem mittleren Flachpinsel über, und stellen Sie eine Mischung aus Umbra gebrannt, Lichtem Ocker, Ultramarin und Titanweiß her.

Für die helleren, kälteren Töne der Felsen im Vordergrund nehmen Sie eine fast unverdünnte Mischung aus Ultramarin, Umbra gebrannt und Titanweiß. Tragen Sie die Farbe mit einem großen, flachen Borstenpinsel auf, und ziehen Sie die Striche nach unten, um die eckigen Formen der Felsen zu betonen.

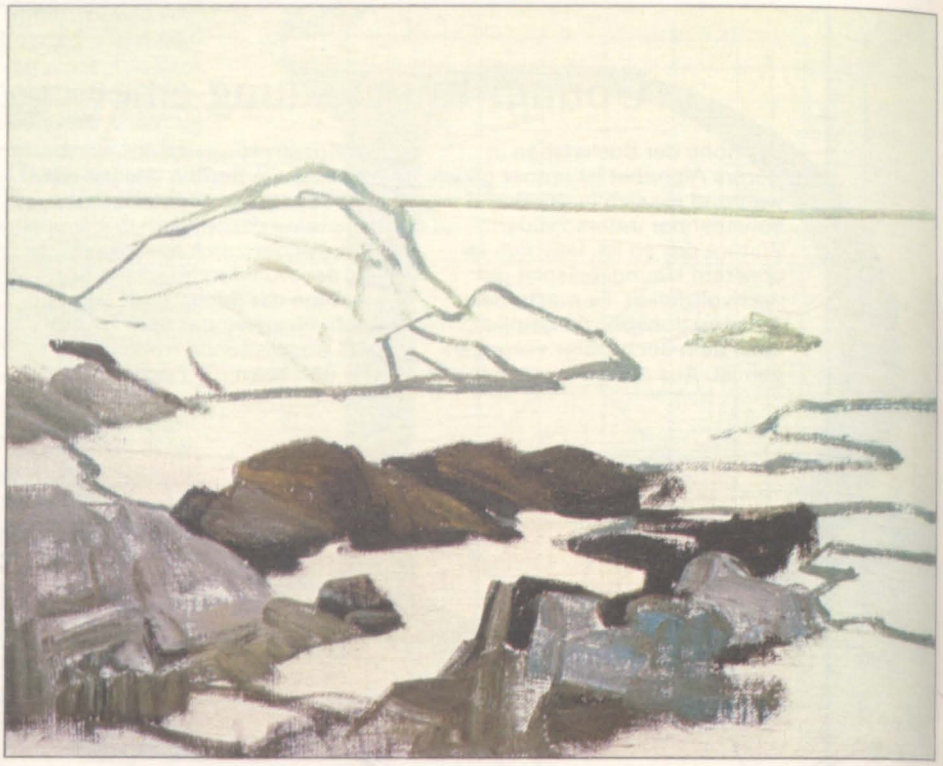
2. Schroffe Felsen

Malen Sie nun den großen Hintergrundfelsen mit einem mittleren flachen Borstenpinsel und dicken, geraden Strichen in einer Mischung aus Ultramarin, Umbra gebrannt und Titanweiß, wobei Sie wiederum für die Schatten verstärkt Ultramarin hinzugeben. Lassen Sie allerdings im oberen Bereich einige Stellen Weiß stehen.

Mit derselben Mischung arbeiten Sie die Vordergrundfelsen weiter aus. Malen Sie die Seitenflächen mit senkrechten und die Oberseiten mit waagerechten Strichen.

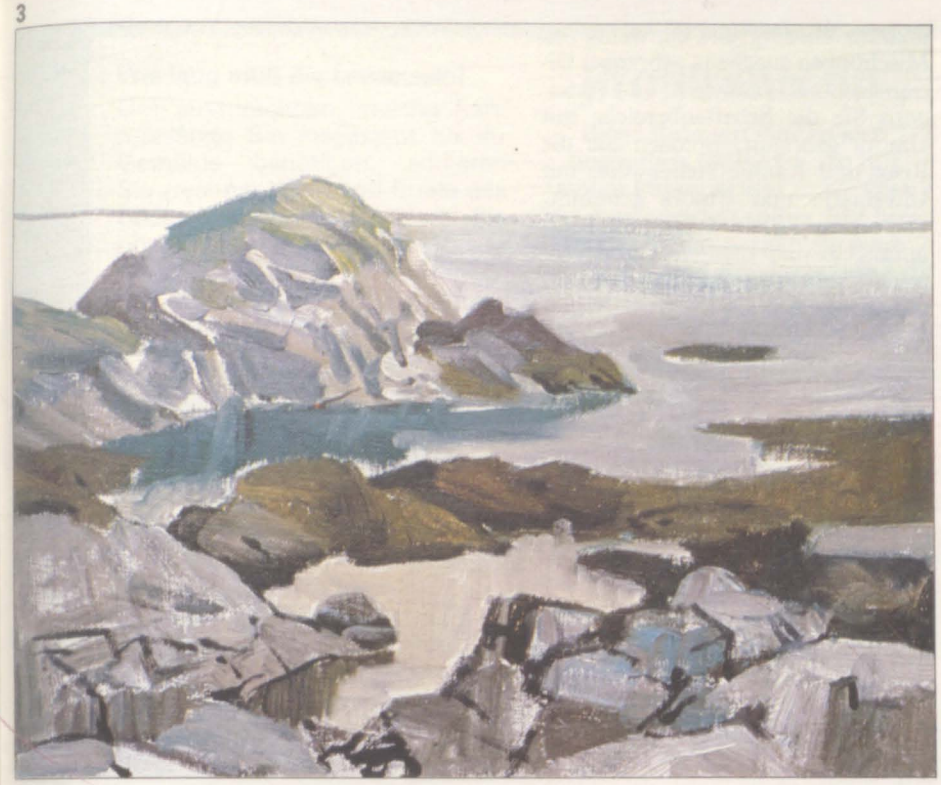
Arbeiten Sie als nächstes den schroffen Charakter der Felsen im Vordergrund mit dunklen Kanten und Rissen heraus. Nehmen Sie dafür eine kleinen runden Borstenpinsel und eine dunkle Mischung aus Ultramarin und Siena gebrannt.

1



2

3



3. Die Meeresfarben

Nehmen Sie einen großen runden Borstenpinsel und beginnen Sie, das Meer mit waagerechten Strichen einer hellen Mischung aus Utramarin, Umbra gebrannt und Titanweiß zu malen. Setzen Sie rechts oben in Horizontnähe, wo die Sonne aufs Wasser scheint, einen weißen Fleck, der sich an den Rändern ein wenig mit der Meeresfarbe vermischt.

Mit einer dunkleren Version der hellen Mischfarbe überarbeiten Sie die Schatten auf dem Hintergrundfelsen. Diesmal verwenden Sie einen kleinen runden Borstenpinsel. Deuten Sie die grasbewachsene Kuppe an, indem Sie der Mischung aus Ultramarin, Umbra gebrannt und Weiß etwas Chromoxidgrün feurig und Kadmiumgelb beigeben.

Als nächstes malen Sie die dunkle Spiegelung des großen Felsens im Wasser. Nehmen Sie dafür eine Mischung aus Ultramarin und Titanweiß, die Sie durch eine Spur Umbra gebrannt dämpfen. Mit diesem Farbton deuten Sie auch die schattige Stelle auf der Felskuppe an. Ein breiter Pinselstrich genügt.

4

4. Der Himmel

Die wolkige Wirkung der Himmelspartie erreichen Sie mit kurzen gebogenen und in wechselnden Richtungen voneinander abgesetzten Pinselstrichen. Verwenden Sie für diesen Teil einen mittleren flachen Borstenpinsel. Beginnen Sie links mit einer helleren und einer dunkleren Mischung aus Ultramarin und Titanweiß.

Tragen Sie deutlich mehr Weiß in dem Teil des bedeckten Himmels auf, wo die Sonne durchbricht. Malen Sie anschließend den Küstenstreifen am Horizont. Nehmen Sie dafür einen mittleren runden Borstenpinsel und eine Mischung aus Ultramarin, Alizarin-Krapplack dunkel, Lichtem Ocker und viel Weiß.

Die Felsen im Mittelgrund werden mit feinen Pinselstrichen und verschiedenen Mischungen aus Chromoxidgrün feurig, Siena gebrannt, Lichter Ocker und Titanweiß genauer ausgearbeitet. Dafür eignet sich ein kleiner runder Borstenpinsel gut. Deuten Sie auch den Schatten dieser Felsen im Wasser mit derselben Mischung an wie zuvor beim Felsen im Hintergrund.

5. Letzte Feinheiten

Glätten Sie nun die Himmelsfarben ein wenig. Achten Sie jedoch darauf, daß die wolkige Struktur nicht ganz verschwindet. Sie sollten mit dem Pinsel (einem mittleren flachen Borstenpinsel) auch die Ränder des fernen Küstenstreifens rechts sanft vermalen. Setzen Sie dann noch einen zweiten, kleineren Küstenstreifen am linken Bildrand.

Um eine leichte Kräuselung des überwiegend stillen Wassers anzudeuten, tragen Sie einzelne waagerechte Striche in derselben Mischfarbe auf die dunkle Spiegelung im Wasser auf. Nehmen Sie dazu wiederum die Spitze eines kleinen runden Borstenpinsels.

Heben Sie nun die lichten Partien des großen Felsens mit Tupfen und kleinen Pinselstrichen in einer hellen Mischung aus Lichtem Ocker, Siena gebrannt und Weiß noch etwas hervor. Präzisieren Sie die Formen im Vordergrund ein wenig mit Mischungen aus Siena gebrannt, Ultramarin und Titanweiß, und verfeinern Sie die Schattenbereiche mit Umbra gebrannt. Betonen Sie die Risse und Kanten stellenweise mit Ultramarin und Umbra gebrannt, und setzen Sie zum Schluß mit Kadmiumgelb und Lichtem Ocker einzelne Farbtupfer auf das Gestein, um diesen Bereich mit zusätzlicher Textur zu versehen und zu beleben.

Das fertige Bild

Nachdem George Cherepov die Arbeit an seinem Bild des felsigen Strandes abgeschlossen hat, unterzieht er seine Arbeit einer letzten, kritischen Betrachtung. Er ist besonders mit dem atmosphärisch stimmigen Kontrast zwischen den scharfen Formen der Felsen im Vordergrund und der dunstigen Leichtigkeit des Himmels im Hintergrund zufrieden.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Malpappe ca. 30 cm x 40 cm
- flache und runde Borstenpinsel in verschiedenen Größen, einen Rundpinsel mit langen elastischen Borsten
- eine Palette von acht Farben: Ultramarin, Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Lichter Ocker, Titanweiß, Chromoxidgrün feurig, Alizarin-Krapplack dunkel und Kadmiumgelb.

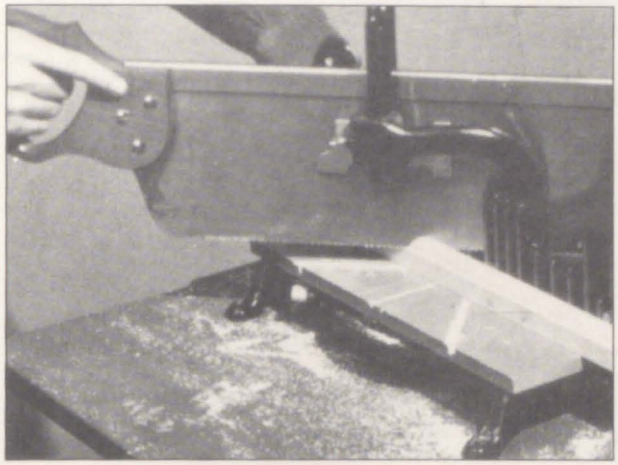
5

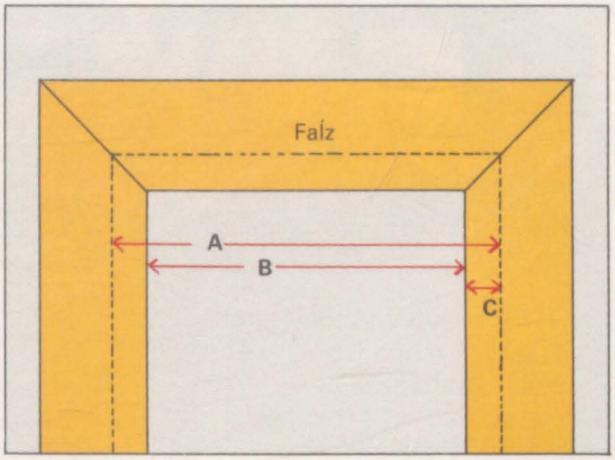
Profilrahmen

Diese Rahmen eignen sich besonders für Bilder, die mit einem Passepartout unter Glas gerahmt werden sollen. Mit breiteren Leisten passen sie auch für Öl- und Acrylgemälde.

Wie lang muß die Leiste sein?
Um auszurechnen, welche Rahmenlänge Sie insgesamt für Ihr Gemälde benötigen, addieren Sie zweimal Höhe und Breite des Bildes. Außerdem zählen Sie noch achtmal die Leistenbreite hinzu, damit die Ecken passen.

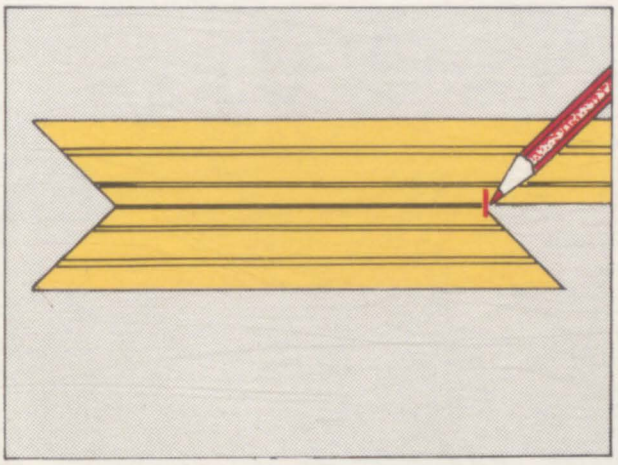
Wie wird die Leiste abgemessen?
Beide Seiten des Bildes werden von Rand zu Rand ausgemessen. Kommt eine Glasplatte hinzu, werden auf jeder Seite 3 mm addiert. Bei Leinwänden werden jeweils 6 mm dazugegeben, da sich der Keilrahmen ausdehnen kann.

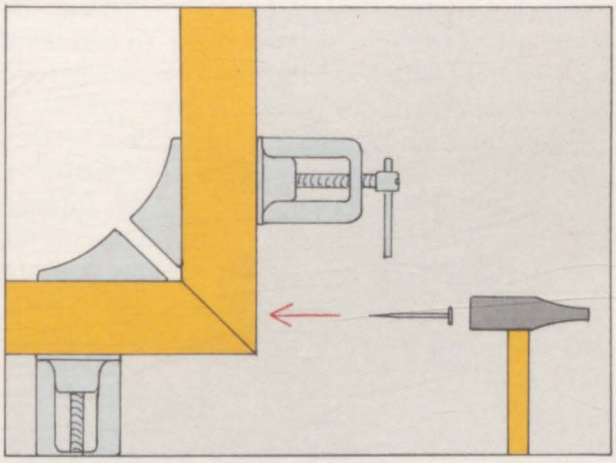




Zuschneiden: Die Leiste für den ersten Gehrungsschnitt mit der sogenannten lichten Kante (innere Kante über dem Falz) nach vorne (von sich weg) in die Gehrungslade legen und das Sägeblatt vorsichtig ansetzen. Um das Sägen zu vereinfachen, sollten Sie eine passende Leiste unter den Falz schieben und die Rahmenleiste zusätzlich einspannen, damit sie beim Sägen nicht verrutschen kann. Mit Holzplättchen zwischen Leiste und Zwinge vermeiden Sie Druckstellen.

Anzeichnen: Beim Schneiden der zweiten Gehrung ist die für das Maß des Bildes entscheidende Innenkante, der Falz (A), nicht sichtbar. Sie tragen deshalb die Länge auf der Innenseite des Rahmens (B) ab, indem Sie von der Strecke A zweimal die Falztiefe (C) abziehen. Vergessen Sie nicht einige Millimeter zuzugeben, damit das Bild später etwas Spiel hat. Wenn Sie die Säge im 45° Winkel zur Außenkante auf diese Markierung ansetzen, ergibt sich automatisch das richtige Rahmenmaß.





Markierungsübertragung: Um sich das Anzeichnen der Schnittmarkierung zu erleichtern, können Sie jetzt die fertiggesägte Rahmenleiste als Schablone für die gegenüberliegende Leiste verwenden, da diese ja genauso lang werden muß. Wenn Sie jeweils eine Gehrung gesägt haben, legen Sie diese wie abgebildet an die zugeschnittene Rahmenleiste und zeichnen den erforderlichen Schnitt an. Verfahren Sie sinngemäß mit den beiden anderen Rahmenhälften.

Zusammenbau: Nehmen Sie zwei aneinanderstoßende Rahmenteile, und streichen Sie die Gehrungsflächen gleichmäßig mit Holzleim ein. Legen Sie die Leisten in die Gehrungszwinge und spannen beide Teile gut ein. Auf jeder Seite der Ecke wird ein Drahtstift tief in das Holz versenkt. Verbinden Sie zuerst die Längs- und Querseiten, und setzen Sie dann die beiden L-förmigen Teile zusammen. Glas, Passepartout, Bild und Rückwand werden zum Schluß mit Metallfedern eingesetzt.

Vorschau auf Heft 69

Im Verlauf eines Tages können sich die Lichtverhältnisse grundlegend ändern. In unserer Rubrik **ÖLMALEREI** geben wir Ihnen wertvolle Hinweise, wie Sie schon bei der Planung die Weichen für eine wirkungsvolle Komposition stellen können, z. B. durch die Wahl der passenden Lichtstimmung.

RÖTEL ist für sich allein genommen schon ein überaus eindrucksvolles Medium. Sie erfahren, wie Sie seine Möglichkeiten durch zwei ergänzende Töne, Schwarz und Weiß, noch steigern können.
Wir schauen **IM ATELIER** Richard Bolton über die Schulter. Eine zerfallene Hütte ist sein Motiv.
Der Zoo ist ein Paradies für jeden, der Tiere zeichnen will, denn er bietet die beste Möglichkeit, gefährliche Großkatzen, wie etwa Tiger, aus sicherer Nähe zu betrachten und **SKIZZEN UND STUDIEN** von ihnen anzufertigen.
Wer kennt nicht das berühmte Monogramm von Albrecht Dürer mit dem kleinen „D" unter dem beschützenden großen „A". In unserer Rubrik **KALLIGRAPHIE** stellen wir Ihnen noch weitere Monogramme berühmter Maler vor.
Mit neuen Aspekten beendet Rowland Hilder seine Übung in **AQUARELL**.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 69

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 69

ÖLMALEREI	
Im Laufe eines Tages	1901
Intensives Nachmittagslicht	1903
RÖTEL	
Dreiklang in Schwarz-Weiß-Rot	1904
AQUARELL	
Übung: Raddampfer	1908
KALLIGRAPHIE	
Die Signatur als Monogramm	1912
SEHEN UND VERSTEHEN	
Erscheinung und Abstraktion	1914
IM ATELIER	
Buntes Flickwerk	1918
SKIZZEN UND STUDIEN	
Tiger im Zoo	1924
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Brillanz des Lichtes	1926

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

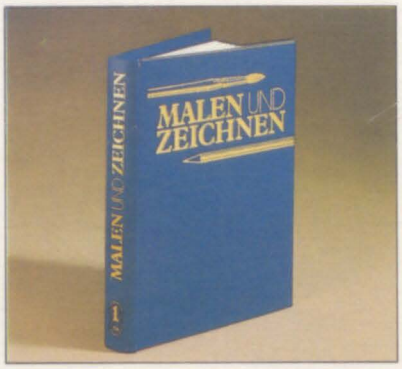
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die englische Ausgabe ‚DRAW IT PAINT IT' erschien bei Watson-Guptill Publ./ Eaglemoss Publ. Ltd., © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986; weiteres Material wurde übernommen aus ‚CORSO DI DISEGNO', © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri S.P.A., Mailand. © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987, 1988.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten: 1904–1907, 1912–1917 Fabbri; Titel, 1909–1911 Rowland Hilder; 1901 John Arthur; 1902 Donald Holden; 1903 Wendon Blake; 1918–1923 Richard Bolton; 1924 James Gurney, Thomas Kinkade; 1925 Norman Adams, Joe Singer; 1926, 1927 Hereward Lester Cooke; 1928 Bernard Dunstan

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Im Laufe eines Tages

Es kommt ganz auf die Stimmung an, die Sie im Bild vermitteln wollen; beachten Sie deshalb, in welchem Licht Ihr Motiv am besten zur Geltung kommt!

Im Verlauf eines Tages ändern sich oftmals die Lichtverhältnisse grundlegend. Entsprechend wechselt die Stimmung und die kompositionelle Verteilung von Licht und Schatten. Während helles Sonnenlicht scharf begrenzte Formen und dunkle Schatten erzeugt, schafft diffuses Licht eine geheimnisvolle Atmosphäre mit leicht verschwommenen Formen und Gegenständen.

Es ist daher wichtig, bei der Planung eines Ölgemäldes auch zu entscheiden, welche Lichtwirkung zum Motiv paßt oder welche Stimmung Sie vermitteln möchten – dementsprechend wählen Sie die Tageszeit.

Obwohl es in dem photorealistischen Gemälde von Robert Cottingham keinen direkten Hinweis auf den Sonnenstand gibt, weisen die leuchtenden Farben, die im Kontrast zu den scharf begrenzten Schatten stehen, auf den frühen Nachmittag hin, an dem die Sonne hoch am Himmel steht. Der Künstler wählte diese Tageszeit mit Bedacht, und zwar im Hinblick auf die Schriften und anderen Details, die sich besonders wirkungsvoll abheben sollten. So erzeugen die kräftigen, gegensätzlichen Farben und harten Schatten eine fast brutale Klarheit, die der Künstler durch einen gleichmäßigen Farbauftrag noch betont hat.

Whistler ging es in seinem Gemälde um den Eindruck von Licht und Farben an einem trüben Tag. Hier hüllt der Nebel das Motiv ein und läßt alle Farben silbriggrau erscheinen. Diese Wirkung unterstützt der Künstler noch durch seine Malweise: Der nahezu impressionistische Eindruck entsteht, indem er auf die pastose Untermalung einfache Formen mit transparenten Farben luftig aufträgt.

FARBEN IM HELLEN LICHT
Im hellen Sonnenlicht – beispielsweise am frühen Nachmittag – leuchten die Farben am intensivsten. Eine Möglichkeit, diese Intensität wiederzugeben ist, entweder komplementäre Farben nebeneinanderzusetzen oder auf dem Farbkreis einander benachbart gelegene Farben wie Rot und Gelb zu verwenden. Ein Tip: Farben lassen sich auch intensivieren, wenn Sie das fertige Bild mit einem klaren Firnis überziehen oder ein Malmittel für Glanzeffekte in die oberste Farbschicht mischen.

. . . IM DIFFUSEN LICHT
Ist das Licht schwach und diffus – etwa am frühen Morgen oder bei Nebel – müssen Sie die Intensität Ihrer Farben dämpfen. Setzen Sie ihnen etwas Weiß hinzu oder verdünnen Sie die Farben mit Terpentinöl, so daß sie transparent werden.

Umseitig „Kaianlage in Chelsea" von James McNeill Whistler, Öl auf Leinwand, 62 cm x 46 cm.

„Café Bar" von Robert Cottingham, Öl auf Leinwand, 244 cm x 156 cm.

© Robert Cottingham m. frdl. Gen. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University

National Gallery of Art, Washington D.C. Widener Collection

National Museum of American Art, Nachlaß Henry Ward Ranger an die National Academy of Design

Intensives Nachmittagslicht

In Edward Hoppers Gemälde ist es das Nachmittagslicht, daß die Farben und Formen klar hervortreten läßt. Der schräge Lichteinfall schafft scharf begrenzte Schatten und starke Tonwertkontraste. Die hellsten Partien sind die Hauswände. Ihre geometrischen Formen setzen sich durch die Tageshelle besonders deutlich von ihrer dunklen Umgebung und den Dachschrägen ab.

Der Himmel ist blaß und weit, und er betont das Haus zusätzlich. Demgegenüber akzentuiert der Künstler den Vordergrund mit dem grünen Gestrüpp und setzt ihn in farblichen Gegensatz zum Rot der Schornsteine, Fensterrahmen und dem Sokkel des Hauses.

„Ryders Haus" von Edward Hopper, Öl auf Leinwand, 92 cm x 127 cm. Der Ausschnitt zeigt die langen Schatten der Nachmittagssonne.

National Museum of American Art, Nachlaß Henry Ward Ranger an die National Academy of Design

Dreiklang in Schwarz-Weiß-Rot

Rötel ist für sich allein schon ein wirkungsvolles Zeichenmedium. Im folgenden zeigen wir Ihnen, wie sich seine Möglichkeiten durch ergänzende Töne erweitern lassen.

Der Reiz einer Rötelzeichnung liegt sicherlich in ihrer Einfachheit und Direktheit: Man zeichnet in einem Ton und doch farbig. Damit steht neben dem eigentlichen Ausdruck der Zeichnung ein weiteres stimmungsbildendes Element zur Verfügung. Dieses Medium läßt sich noch weiter ausbauen und verfeinern.

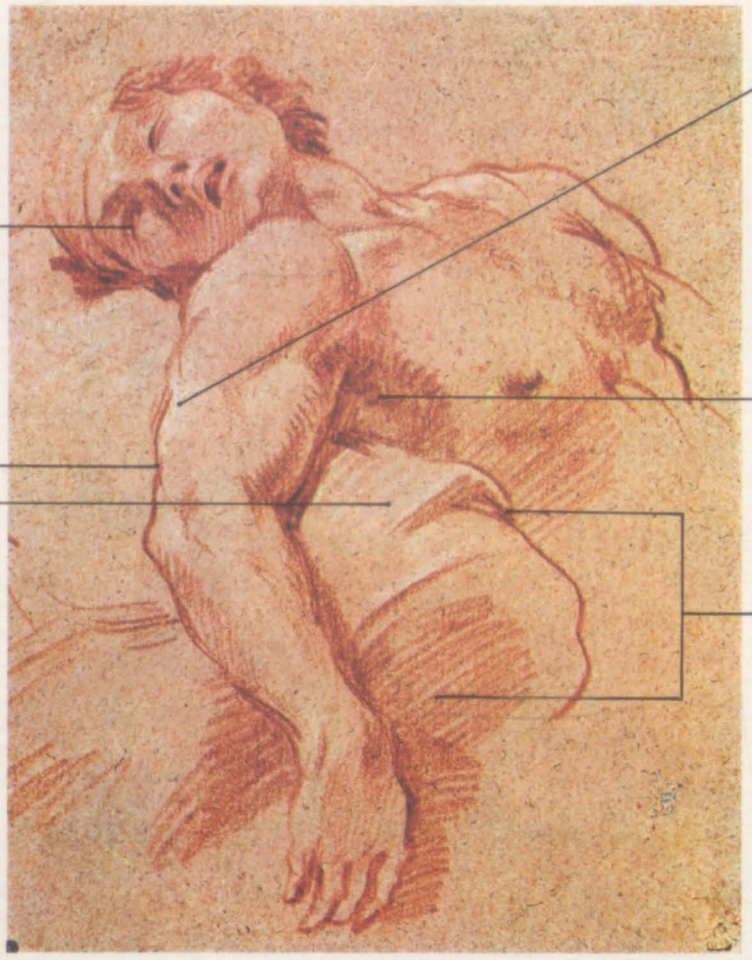
Vor allem im 17. Jahrhundert kam es bei Künstlern in Mode, durch Hinzunahme von zwei Tönen – Schwarz und Weiß – die Wirkung des Rötels eindrucksvoll zu erweitern. Schwarz erfüllt dabei zum einen die Funktion, Bildelemente wie Haar, Augen oder Kleidung gegen die Hautfarbe abzusetzen. Zum anderen lassen sich damit die Schattenpartien erheblich vertiefen, sodaß der Gesamtkontrast größer wird. In da Reggios Zeichnung (gegenüber) ist die Hauptfunktion des Schwarz die Differenzierung und Abgrenzung des Gewandes.

Höhen mit Weiß

Mit Weiß hingegen können Lichter eingefügt werden, die einen Oberflächenglanz wiedergeben oder einfach die hellsten, vom Licht getroffenen Partien markieren. Diese als „Höhen" schon aus anderen Bereichen bekannte Technik ist so effektvoll, daß man sich vor allzu vordergründigem Einsatz in acht nehmen sollte.

Perrier benutzte das Höhen in der Studie „Bildnis eines toten Jünglings" auf dieser Seite vergleichsweise zurückhaltend und fein. Technische Voraussetzung für die Verwendung von Weiß ist, daß man auf getöntem Grund arbeitet – ein weiteres reizvolles und oft eingesetztes Gestaltungsmittel für das Medium Rötel.

Rechts: „Gehender junger Mann" von Raffaellino da Reggio (Raffaello Motta, 1550–1578), Rötel und schwarze Kreide, 38 cm x 20 cm.



Die Augen, Nasenlöcher, Mundhöhle und Teile des Haares werden mit scharfen Strichen dunkel akzentuiert.

An der lichtzugewandten Seite des Armes muß die Konturlinie sehr fein geführt werden. An den hellsten Stellen löst sie sich beinahe auf.

Auch am Tuch werden erhabene Stellen durch Aufhellen betont.

„Bildnis eines toten Jünglings" von Francois Perrier (1590–1650), Rötel und weiße Kreide, 21 cm x 17 cm. Die „gehöhten" Partien verstärken die Körperplastizität erheblich.

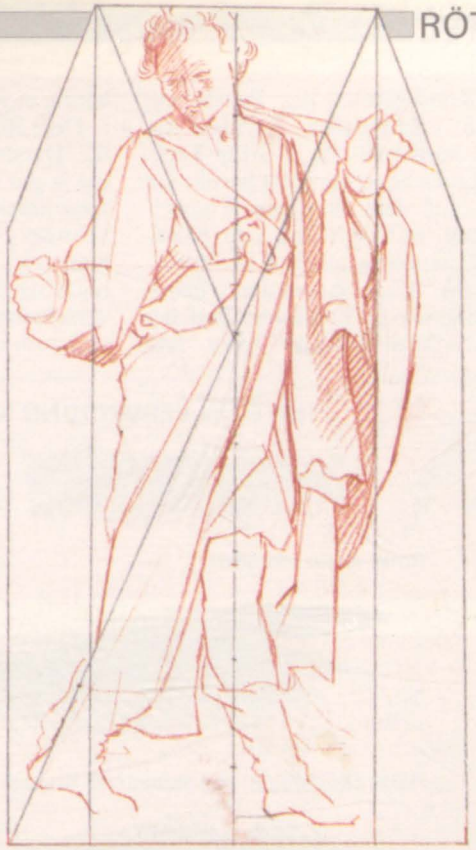
Weiß „gehöhte" Stellen markieren vorgewölbte Partien, die dem Licht besonders zugewandt sind. Das steigert den plastischen Eindruck.

Tiefere Schatten werden mit kräftigen Kreuzschraffuren wiedergegeben. Beachten Sie auch die Schattenaufhellung durch reflektiertes Licht.

Leichte Parallelschraffuren drükken die mittelhellen Schattierungen des Körpers und des drapierten Tuches aus.

Graphische Sammlung Albertina, Wien

Im Hilfsraster wird der Aufbau deutlich.



Die Grundzeichnung ist mit Rötel angelegt.

Schwarze Kreide für Gewand und Schatten.

Originalzeichnung von Raffaellino da Reggio.

Musée des Beaux-Arts, Rennes

Die Kombination des Rötels mit beiden ergänzenden Kreiden zugleich wird auch als „3-Stifte-Technik" bezeichnet. Ihr Reiz beruht vor allem auf dem enormen Tonwertumfang, mit dem eine sehr plastische Darstellung möglich ist. Vor allem im 18. Jahrhundert haben Künstler wie La Fosse oder Boucher die „3-Stifte-Technik" gern und häufig angewendet.

Dem Rötel kommt in diesem Trio die Darstellung der Mitteltöne zu, die ja gut mit den Hauttönen korrespondieren. Die Vertiefung mit Schwarz ergibt nicht nur satte Schatten, sondern im Tonwertbereich darüber auch reizvolle Farbverschiebungen zum Schwarzbraun und zum rötlichen Grau hin.

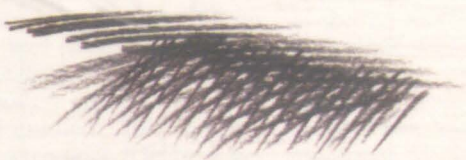
Der Papierton ist meist nur leicht heller als der Rötelton. Dadurch ist die Zeichnung von vornherein stärker in der Fläche „geborgen" und verankert als etwa eine Kohlezeichnung auf weißem Papier. Auch in der nachfolgenden Übung spielt dieser Aspekt eine Rolle.

Die Abbildungen dieser Seite demonstrieren die Farbwerte.

RÖTEL IN VERBINDUNG MIT SCHWARZER UND WEISSER KREIDE

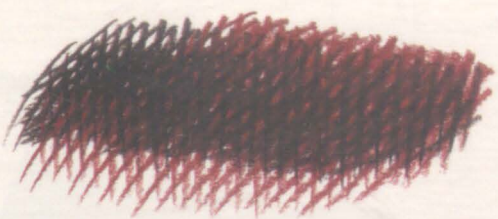
Rötel-Kreuzschraffur

Rötel und weiße Kreide übereinanderschraffiert



Harte Strichlagen mit schwarzer Kreide

Kreuzschraffur mit schräg und steil gehaltenem Rötelstift

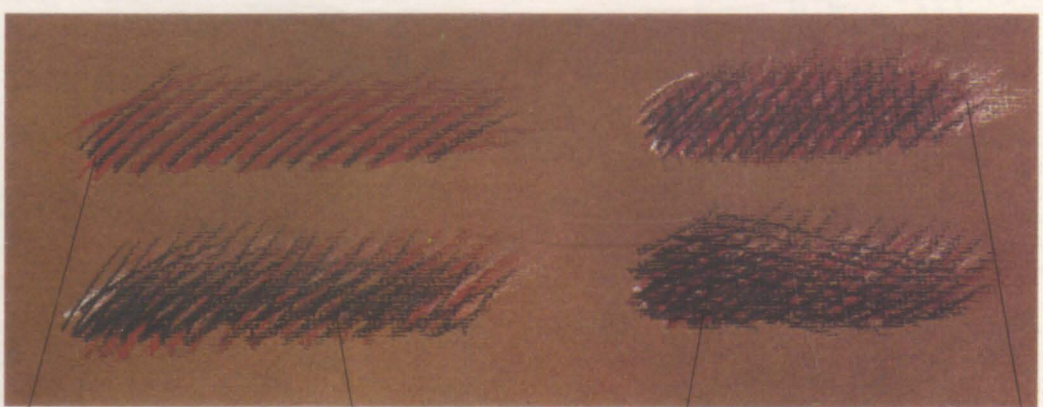


Rötel und schwarze Kreide, kräftig übereinanderschraffiert

Rötel und schwarze Kreide, in schnellen Strichen übereinandergesetzt

Mit schwarzer Kreide kräftig übereinandergesetzte Striche

Rötel mit weißer Kreide überzeichnet



Parallelschraffur in Rötel und Schwarz

Kreuzschraffur in Rötel, Schwarz und Weiß

Weiß, Rötel und Schwarz übereinander gezeichnet

Besonders dichte Kreuzschraffur der drei Kreiden

Übung: „3-Stifte-Technik“

Diese Übung stellt Ihnen ein neues Prinzip vor: Das Werk eines bekannten Künstlers wird kopiert. Lange Zeit war das Kopieren der normale, „klassische“ Weg zum eigenen künstlerischen Gestalten. An den Akademien wurden früher in den ersten Semestern vor allem Gipsabgüsse antiker Büsten und Meistergrafiken abgezeichnet.

Der Einstieg in die bildende Kunst allein über das Kopieren ist heute überholt. Als Abwechselung und Ergänzung zu freieren Aufgaben haben die „nachschöpferischen“ Übungen jedoch noch immer ihre Berechtigung. Man versucht aktiv nachzuvollziehen, wie der Künstler seine Arbeit aufgebaut hat.

Diesen Vorgang kann man als besonders intensive Form der Bildbetrachtung ansehen, da man sich selten so eingehend mit einem Werk beschäftigt wie beim Kopieren.

Tonwerte wiedergeben

Es geht bei diesen Übungen nicht um Perfektion. Zweifeln Sie nicht an sich, wenn Ihr Blatt nicht den Zauber der Boucher-Zeichnung besitzt. Versuchen Sie nur das Prinzip des Vorgehens zu verstehen.

Im ersten Schritt werden die Umrisse der Figurengruppe und die mittelhellen Schattierungen mit Rötel eingezeichnet. Beschränken Sie sich in den Flächen auf die Wiedergabe von zwei Tonwertstufen.

In Schritt zwei werden einige Schattenbereiche mit schwarzer Kreide vertieft (verwenden Sie ölfreie Künstlerkreide). In dieser Zeichnung geschieht das nicht durch Schraffuren, sondern durch akzentartige dunkle Striche.

Abbildung 3 zeigt bereits das Original von Boucher. Es lebt von der großflächig eingesetzten weißen Kreide. Spitzen Sie diese hierfür scharf an; in Holz gefaßte Stifte sind dafür am günstigsten. Bauen Sie die lichten Partien mit feinen Kreuzschraffuren langsam schichtend auf. Das Original liefert gewissermaßen den Lageplan, welche Stellen auf jeden Fall frei bleiben müssen. Beachten Sie auch, wie der zart und fragmentarisch angedeutete Hintergrund die Figuren harmonisch aus der Fläche „herauswachsen“ läßt.

1

2

3

Cabinet des Dessins, Louvre, Paris

„Wassernymphen mit Meergott“ von François Boucher (1703–1770), Rötel mit schwarzer und weißer Kreide auf getöntem Papier, 29 cm x 47 cm.

Raddampfer

Bisher wirkte unser Seestück recht ruhig. Mit Wellen und Gischt bekommt Ihr Bild im zweiten Teil der Übung Kraft und Dynamik.

4

1908

In diesem Stadium war Rowland Hilder mit seinem Aquarell nicht ganz zufrieden: „Die Komposition wirkte insgesamt noch zu ruhig und statisch. Mir schwebte ein lebendiges Bild voller Kraft und Dynamik vor. So entschloß ich mich zu einigen Veränderungen, die dem Bild größere Spannung als bisher verleihen würden."

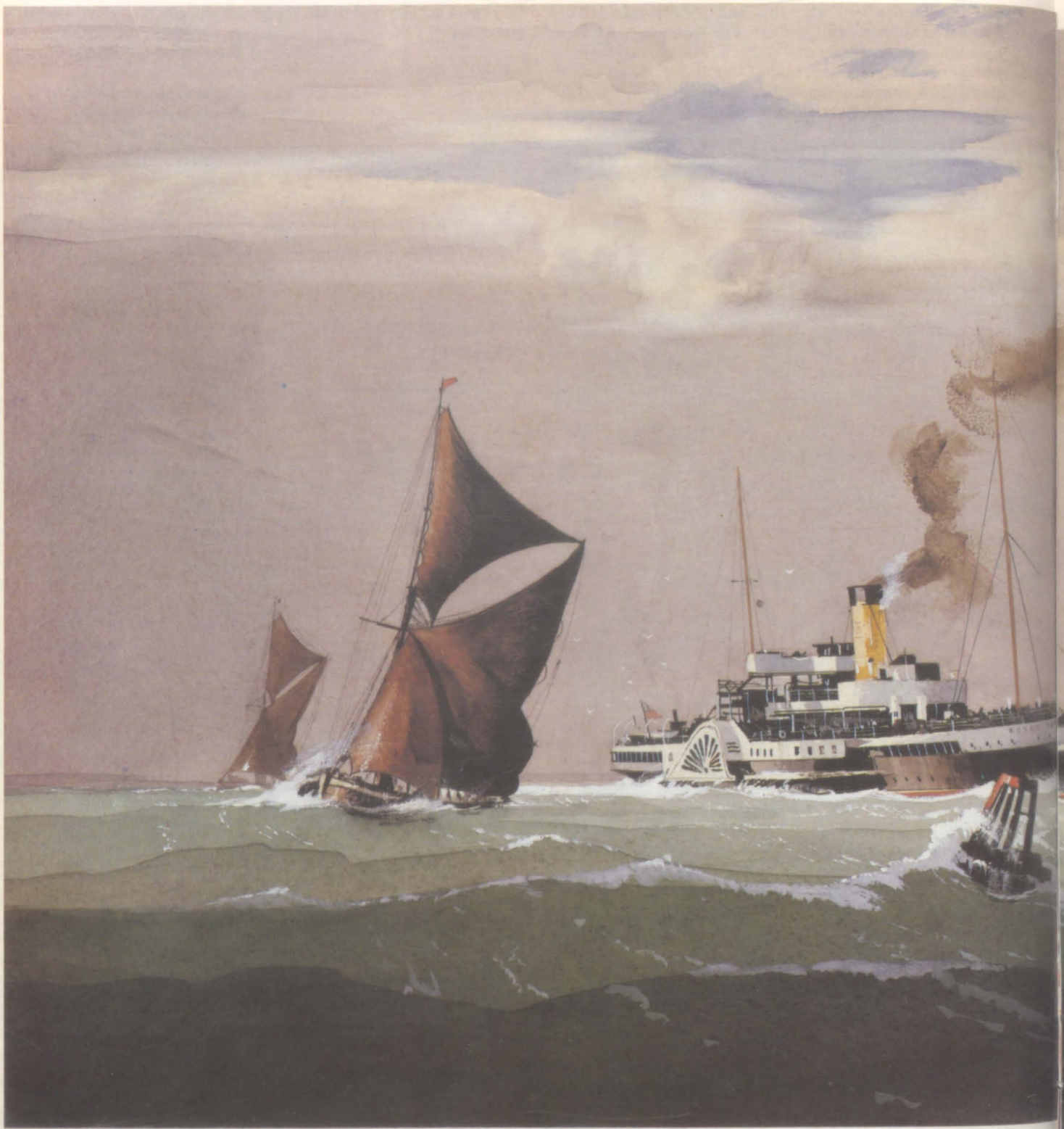
4. Dunkler Rauch und wogende Wellen

Schon wenige Striche mit Kobaltblau genügten, um den Himmel interessanter erscheinen zu lassen. Und die dunkle Rauchfahne bringt viel Leben in das Bild. Sie zeigt die Windstärke und Windrichtung an. Tauchen Sie einen Finger in eine Mischung aus Umbra natur und etwas Lampenschwarz, und tragen Sie die Farbe genau so auf, wie Rowland Hilder (siehe Bildausschnitt). Er reibt die Farbe in halbkreisförmigen Bögen, die zur Wind abgewandten Seite hin geöffnet sind, auf das Papier, wobei er auf unscharfe Ränder achtet. Verwenden Sie wie er etwas unterschiedlich gesättigte Farblösungen. Je weiter Sie sich vom Schornstein wegbewegen, desto weniger Farbe verwenden Sie.

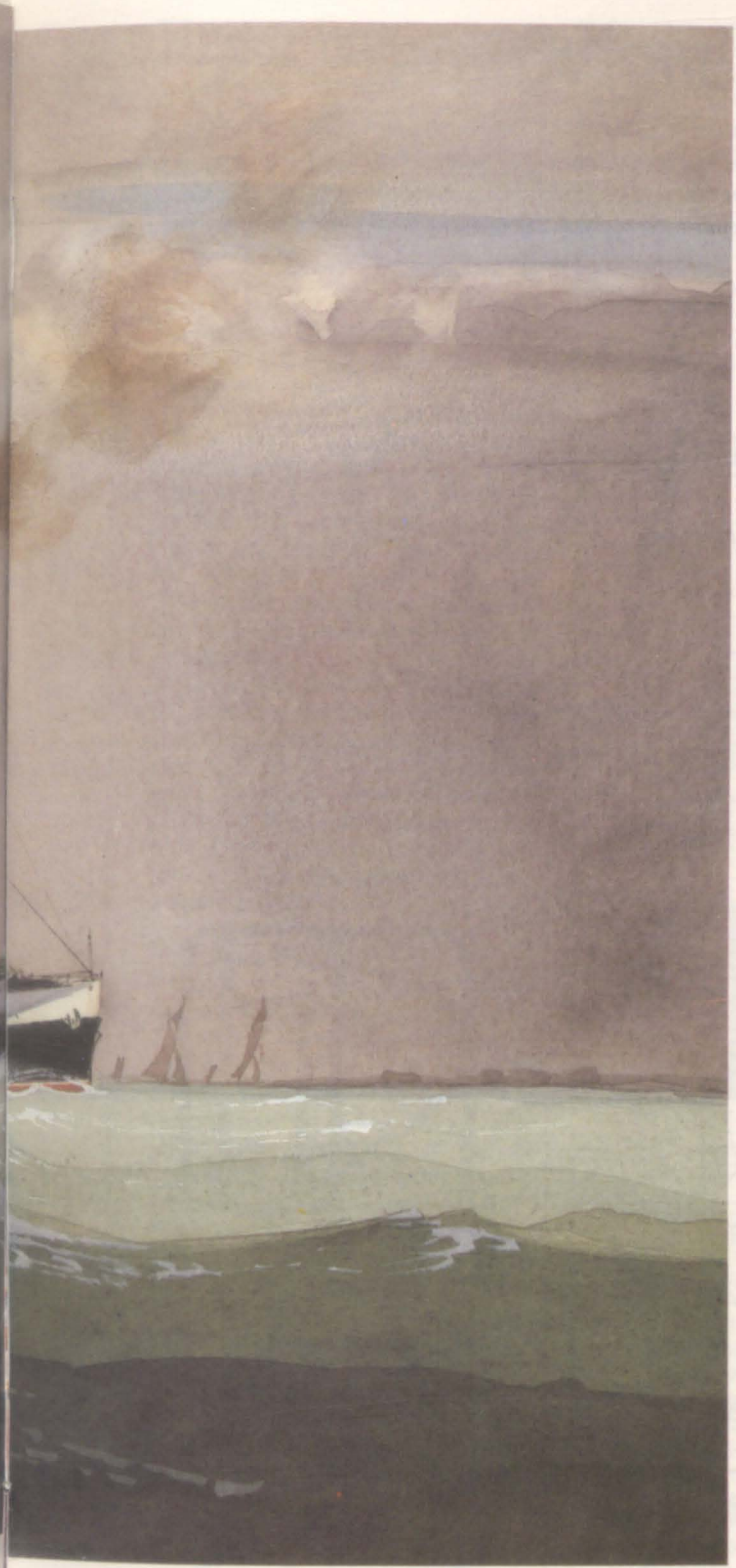
Farbe mit dem Finger aufzutragen, sieht leichter aus, als es ist, weil schwer abzuschätzen ist, wieviel Farbe man aufnehmen soll. Probieren Sie deshalb diese Technik vorher einige Male auf einem anderen Bogen Papier aus.

Damit aus der spiegelglatten See eine unruhig bewegte Wasseroberfläche wird, trägt der Künstler mit einem großen Verwaschpinsel mehrere räumlich gestaffelte Farbaufträge mit Chromoxidgrün feurig und etwas Lampenschwarz übereinander auf. Mit jedem Farbauftrag nach vorn hin dunkelt er den Ton weiter ab. Aber Vorsicht: Damit die Farben nicht ineinander verlaufen, lassen Sie jede Schicht erst völlig trocknen, bevor Sie mit dem nächsten Farbauftrag beginnen. Deuten Sie den Schatten auf dem Meer im Vordergrund an, indem Sie die helleren grünen Farbmischungen im Mittelgrund von den etwas gesättigteren mit mehr Lampenschwarz im Vordergrund absetzen. Modellieren Sie mit dem Rundpinsel Nr. 2 und etwas Siena natur die beschattete Seite des Schornsteins.

5



1910



5. Weiße Gouache

Unterhalb der blauen Partien des Himmels nimmt Rowland Hilder wieder etwas Farbe weg, um die harten Konturen der Wolken abzuschwächen. Er feuchtet diese Bereiche erneut an, löst die Pigmente vorsichtig mit einem steifen Borstenpinsel und saugt sie dann mit einem Papiertuch auf. Wenn alles getrocknet ist, nimmt er mit dem Finger wieder eine Mischung aus Umbra natur und Lampenschwarz auf und verlängert die dunkle Rauchfahne bis zum oberen Bildrand.

Mit dem Rundpinsel Nr. 1 mischen Sie für die Geländer auf dem Raddampfer weiße Gouache an. Sie sollte recht dickflüssig sein. Deuten Sie in regelmäßigen Abständen die filigranen Linien an. Verdünnen Sie im Anschluß die Mischung mit ein wenig Wasser, und fügen Sie die Möwen ein, die über dem Heck des Dampfers kreisen. Kleine flüchtige Haken genügen, um die Illusion eines Möwenschwarms zu erwecken.

Mit weißer Gouache bekommen die Wellen Schaumkronen, die die schäumende Gischt andeuten. Dabei muß man auf den Übergang vom sonnigen Mittelgrund zum schattigen Vordergrund achten. Hier dunkeln Sie die Gouache etwas mit Neutraltinte ab.

Detaillierte Darstellung

Betrachten Sie Ihr Aquarell aus einiger Entfernung, um die einzelnen Elemente des Bildes beurteilen zu können. Die geschickte Plazierung und die detaillierte Darstellung des alten Raddampfers erhebt ihn wie selbstverständlich zum Hauptanziehungspunkt der Komposition. Die vielen Details des Dampfers verwirren den Betrachter nicht, weil er von ruhigen Farben und weiten Flächen umgeben ist. Auch der Himmel ist in diesem Fall kein „Störenfried", weil er vom Künstler erst zum oberen Bildrand hin lebhafter gestaltet wird. Selbst das unruhige Meer lenkt nicht vom Bildzentrum ab, weil der Vordergrund sehr dunkel gehalten ist und nur eine leichte Dünung ohne hochspritzende Gischt erhält.

„Raddampfer" von Rowland Hilder, Aquarell und Chinatusche, 38 cm x 56 cm. Noch scheint alles ruhig, aber die aufgeblähten Segel der schräggestellten Boote, die schäumend aufspritzende Gischt und die diagonal verlaufende Rauchfahne kündigen den in der Ferne aufkommenden Sturm an.

Dieser Ausschnitt des Aquarells zeigt die hochspritzende Gischt am Bug des Segelbootes – sie demonstriert das stark bewegte Meer. Das ist ein Effekt, den der Künstler mit weißer Gouache erzielte, die er mit einem trockenem Pinsel locker auftrug. Er achtete darauf, daß die Gischt nicht zu stark wurde – der Sturm soll erst kommen!

Die Signatur als Monogramm

In der gegenwärtigen Kunst ist es allgemein üblich, ein als vollendet empfundenes Werk mit dem ausgeschriebenen Namenszug und der Jahreszahl zu versehen. Durch die Jahrhunderte hindurch war es aber auch sehr verbreitet, das Bild mit einem Monogramm zu signieren. Die Gestaltung dieser Kurzunterschrift ist erstaunlich vielfältig und sehr interessant.

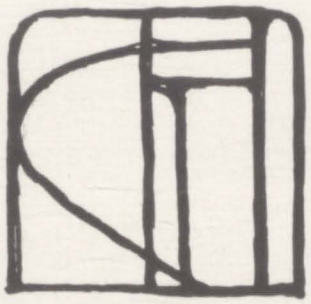
Albrecht Dürer

Andrea Mantegna

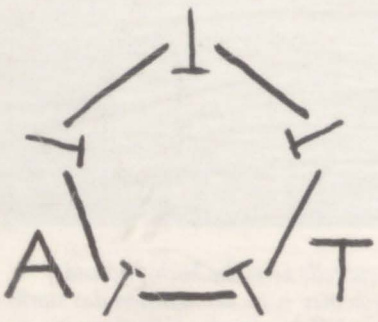
Gian Battista Tiepolo

Frans Hals

Aubrey Beardsley

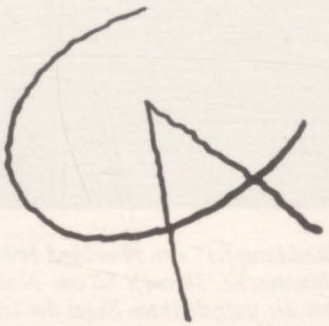


Gustav Klimt



Aleardo Terzi

Duilio Cambelotti



Alexander Calder

Ein Monogramm ist eine bewußt gestaltete, komprimierte Form der Signatur. Mehrere Buchstaben, die in der Regel die Initialen des Künstlers sind, werden nach frei bestimmten Prinzipien miteinander in Beziehung gesetzt.

Die Buchstaben werden beispielsweise miteinander verwoben, ineinandergeschachtelt oder regelrecht verzahnt. Jeder kennt das berühmte Monogramm Albrecht Dürers mit dem kleinen „D" unter dem beschützenden großen „A".

Monogramme, die so häufig wie Dürers „AD" auftreten, werden interessanterweise nicht mehr buchstabenweise gelesen: Man erfaßt sie vielmehr als sogenannte „Superzeichen", das heißt als Ganzheit, wie ein bekanntes Firmensignet. Der Wiedererkennungseffekt hängt dabei auch von der Prägnanz der Gestaltung ab.

Alexander Calders Monogramm ist von bescheidener Einfachheit. Der durchdringende C-Bogen wird zum Querstrich des A. Bei Mantegna und Hals ist die Struktur komplizierter: Beide Buchstaben sind in dem Gesamtzeichen versteckt und müssen vom Betrachter erst „herausgelesen" werden.

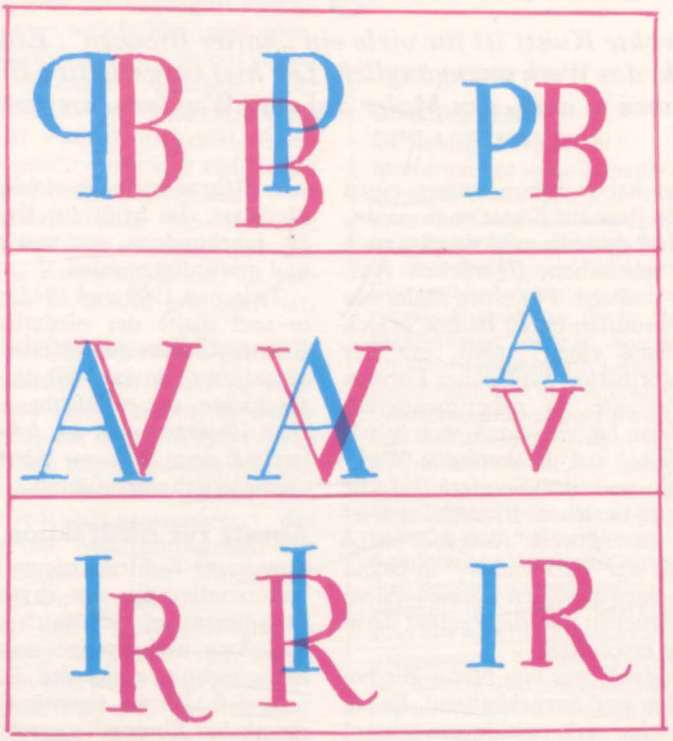
Symbole und Initiale

Klimt hat in seinem Signet gar den vollen Nachnamen untergebracht. Terzis und Cambellotis Monogramme fallen durch die Symbole auf, die den Initialen beigeordnet sind. Die tiefere Bedeutung solcher symbolischen Elemente bleibt häufig geheimnisvoll. Beardsley ging sogar so weit, sich ganz von den Initialen zu lösen und ein persönliches Zeichen an ihre Stelle zu setzen.

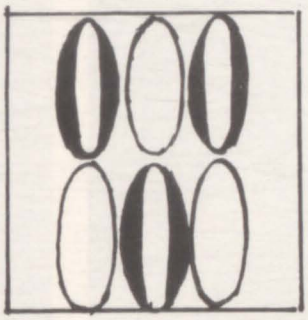
In der Kunstgeschichte war es durchaus nicht zu allen Zeiten üblich, seine Arbeit zu signieren. Erst im ausgehenden Mittelalter kommen Signaturen zunächst als Monogramme in Kupferschnitten und in Holzstichen auf. Sie markieren ein wiedererwachendes Persönlichkeitsbewußtsein und Individualitätsgefühl der Künstler.

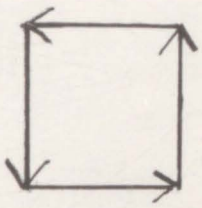
Es spricht nichts dagegen, für sich selbst einmal ein Monogramm zu entwerfen. Vielleicht haben Sie Glück mit Ihren Initialen, und sie eignen sich besonders gut für ein verwobenes Monogramm. Die Abbildungen auf dieser Seite geben Ihnen hierzu Anregungen.

1



2





1. Die Abbildung demonstriert eine ganze Reihe möglicher Beziehungen zwischen jeweils zwei Buchstaben. Die Spiegelung, die Verschiebung und vor allem die Überlagerung in allen Spielarten bieten sich an. Achten Sie bei eigenen Entwürfen auf die Kombinationen, die die jeweiligen Buchstaben nahelegen.

3

2. Gustav Klimt hatte noch ein zweites, rein symbolisches Monogramm, das in jeder Richtung lesbar war.

3. In Henri Toulouse-Lautrecs Monogramm sind sämtliche Initialen seines Namens grafisch reizvoll versteckt.

Erscheinung und Abstraktion

Abstrakte Kunst ist für viele ein „harter Brocken". Eine verschlüsselte Formensprache macht das Werk unzugänglich. Die hier vorgestellten Bildzyklen von Mondrian und Picasso erlauben es aber, den Maler auf dem Weg fortschreitender Abstraktion zu begleiten.

Bäume haben schon immer einen starken Reiz auf Künstler ausgeübt, vielleicht deshalb, weil sie stets auch einen gestischen, figürlichen Ausdruck besitzen. Für einen Maler wie Piet Mondrian boten Bäume jedoch vor allem einen Anlaß, mit der Transformation natürlicher Formen in abstrakte zu experimentieren. Mondrian lag viel daran, sich in seiner Kunst auf die konkrete Wirklichkeit und insbesondere auf die Natur zu beziehen. Er stellte sich jedoch die schwere Aufgabe, seine „Vision der Wirklichkeit" in einem völlig eigenständigen Formensystem auszudrücken und die Realität darin neu zu erschaffen.

Mondrian war von Natur aus bescheiden und zurückhaltend. Es lag ihm nicht, sich publikumswirksam in Szene zu setzen. Auch deshalb ist sein Beitrag zur Entwicklung der Moderne, das heißt zur Kunst des 20. Jahrhunderts, erst spät erkannt und gewürdigt worden.

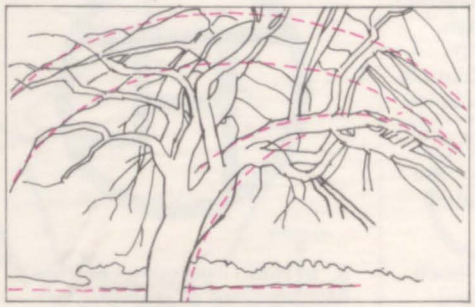
Zwischen 1909 und 1912 zeichnete und malte der niederländische Künstler zahlreiche Bäume – ein glücklicher Umstand für die Kunstgeschichte, der es erlaubt, am gleichen Objekt einmal die Arbeitsstufen auf dem Weg zur Abstraktion exemplarisch vorzuführen.

Ansatz zur Abstraktion

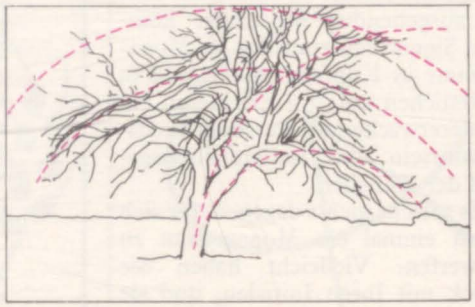
Mondrians Kohlezeichnung ist eine Naturstudie, die das rhythmische Zusammenspiel der weich gebogenen Äste und Zweige zeigt. Der Bildausschnitt rückt den Baum so nah, daß sich ein eigentümlich unräumlicher Eindruck einstellt. Mondrian interessieren in dieser Phase offenbar bereits die Flächenbeziehungen, die sich zwischen den Astformen ergeben. Diese Sichtweise zielt im Ansatz schon auf die Abstraktion, da in ihr die räumlichen Beziehungen meist ganz aufgelöst werden.

Die Bleistiftzeichnung stellt den Baum stärker in den landschaftlichen Zusammenhang. Auch hier dokumentiert der Maler die ausgeprägt rhythmische Aststruktur, die er jetzt sehr viel feiner wiedergibt. Der Hintergrund ist grafisch vereinfacht und flächig. Mondrian hat ihn aus kompositorischen Gründen nähergerückt.

Die Äste wirken sehr bewegt, sie scheinen überallhin auszugreifen. Die nach rechts gebogene Form des Baumes läßt an die Kraft des Windes denken, die schon jahrelang an



„Studie für den roten Baum", von Piet Mondrian (1872–1944), Kohlestift. Sammlung Slijper, Blaricum



„Baum", von Piet Mondrian, Graphitstift auf Papier. Sammlung Heybroeck, Hilversum

diesem Baumwesen zerrt.
In dem dritten Baumbild, das mit Tusche und Aquarellfarben auf Karton gemalt wurde, hat Mondrian die Form stark vereinfacht. Es zeigt bereits mehr den Gesamteindruck als das beobachtbare Detail, mehr das Prinzip als die konkrete Erscheinung. Dabei betonte er an seinem Objekt die Asymmetrie, die Unvollkommenheit, die ihn in der Natur besonders interessiert hat.

Das Aufregendste an diesem Bild ist jedoch die Behandlung des Himmels: Indem Mondrian ihn nachträglich und fleckig zwischen den Ästen einfügte, löste er den gewohnten perspektivischen Bildraum auf. Die unruhigen blauen Farbflächen geben dem Himmel beinahe greifbare Materialität. Vorder- und Hintergrund erscheinen miteinander verwoben, entfalten sich auf derselben Bildebene.

Gleichzeitig greift der Himmel die Richtungsdynamik der Äste und Zweige verstärkend auf. Es entsteht eine spannungsgeladene, rhythmische Bildwirkung, die bereits wesentliche Aspekte der Abstraktion enthält.

Von hier zum dritten Bild ist es zwar immer noch ein großer Sprung, aber der Zugang ist jetzt sicher etwas einfacher geworden. „Apfelbaum in Blüte" ist ein konsequent abstraktes Gemälde. Die Räumlichkeit im konventionellen Sinne ist vollends aufgelöst. Allerdings entsteht dafür eine vieldeutige Farb- und Formräumlichkeit.

Mondrian baute aus einander durchdringenden Farben und Linien eine Komposition auf, die vertikal und horizontal gegliedert ist.

Durchdringung und Dynamik

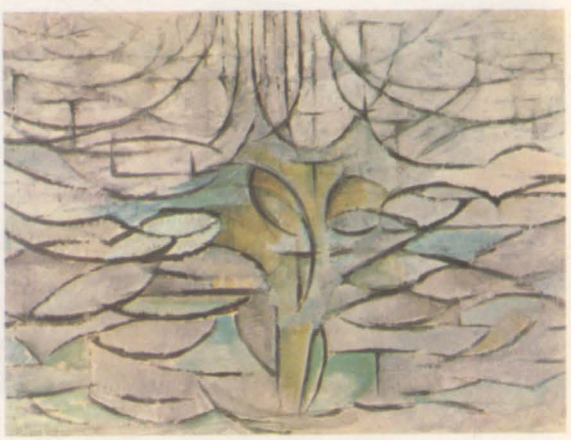
Er verdichtete den Baum zu einer abstrakten Konstruktion, in der er die Prinzipien, die er in ihm sah, in reiner Form zum Ausdruck brachte: Das Prinzip des Hochstrebens und des Niedergezogenwerdens, das Prinzip der Ausdehnung und der Begrenzung, das der Durchdringung und der Dynamik.

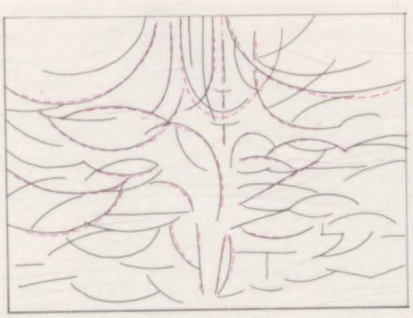
Linien und Farbflächen sind so miteinander verwoben, daß Farbe und Form eins werden. In dieser Befreiung der Farbe zu einer autonomen Wirkung liegt ein Hauptziel der abstrakten Malerei.

DAS WESEN DER ABSTRAKTION

Mondrian hat seine künstlerischen Erkenntnisse und Prinzipien auch schriftlich niedergelegt. Er verfaßte mehrere Aufsätze über das Wesen der Abstraktion und entwickelte eine Theorie der Abstraktion, die er „Neo-Plastizismus" nannte. Aus dem Entstehungszeitraum seiner Baumserie gibt es folgendes Selbstzeugnis: „Beeindruckt von der Weite der Natur, versuchte ich ihre Ausdehnung, ihre Ruhe und Einheit auszudrükken. Zugleich war mir völlig bewußt, daß die sichtbare Ausdehnung der Natur auch ihre Begrenzung darstellt; vertikale und horizontale Linien sind der Ausdruck zweier entgegengesetzter Kräfte: sie existieren überall und beherrschen alles; ihre wechselseitige Wirkung macht das Leben aus."

„Der blaue Baum" von Piet Mondrian, Chinatusche und Aquarell auf Karton. Gemeentemuseum, Den Haag





„Apfelbaum in Blüte" von Piet Mondrian, um 1912, Öl auf Leinwand. Gemeentemuseum, Den Haag

Diese Lithographienserie Picassos entstand im Dezember 1946. Auch sie stellt eine Besonderheit in der Kunstgeschichte dar – sie erlaubt einen intimen Einblick in seine Arbeitsweise.

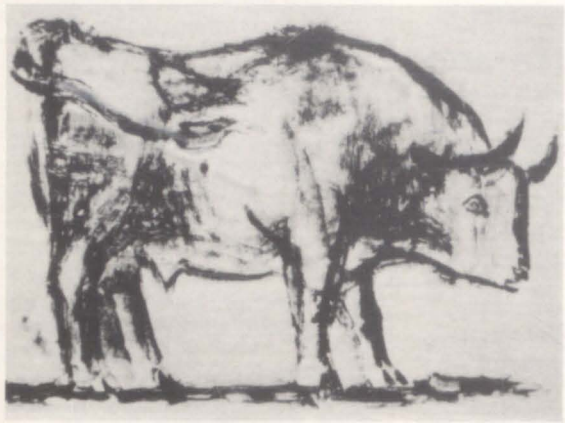
Die ersten beiden Zeichnungen vergewissern sich noch der natürlichen Körperform des Tieres, während Picasso im dritten Beispiel bereits seine unverkennbare eigene Formensprache ins Spiel bringt. Er unterlegte das Volumen des Tieres mit geometrischen Konstruktionslinien und Körpern. Diese Sichtweise tritt erst zart, ab Bild 4 dann ausgeprägt hervor.

Die Übersetzung eines Gegenstandes in geometrische Grundkörper hatte Picasso viel früher schon mit seinem Freund Braque entwikkelt und damit den Kubismus als neue Stilrichtung initiiert. Im Stierzyklus half ihm dieses Vorgehen, die natürliche Form immer stärker zu konzentrieren und dabei die Essenz des Bildgegenstandes – formal und inhaltlich – herauszufiltern.

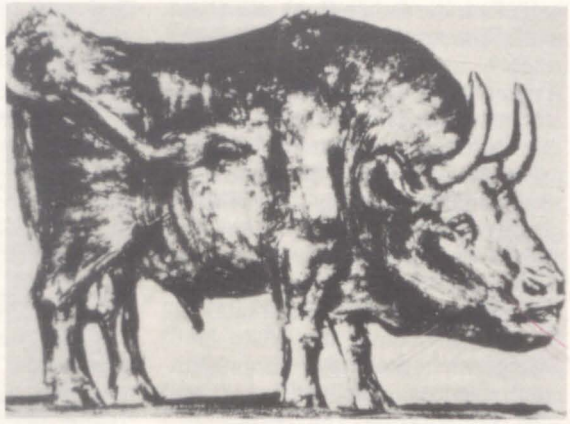
Diese Zielsetzung tritt in den Blättern 5 und 6 deutlich zu Tage: Picasso sah den Stier als geballte Energie und gleichzeitig als elegante, wuchtige Körperkonstruktion.

„Der Stier" von Pablo Picasso, Dezember 1946. Lithographien.

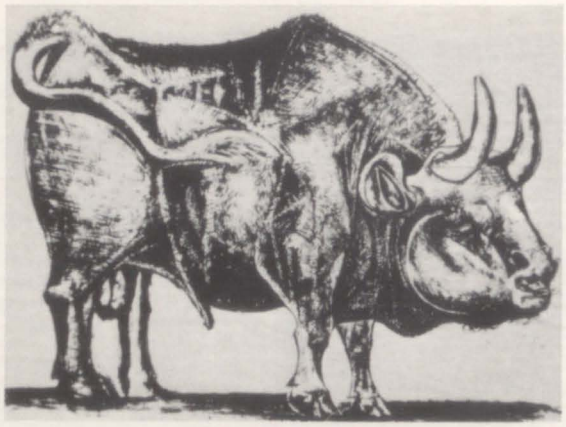
1



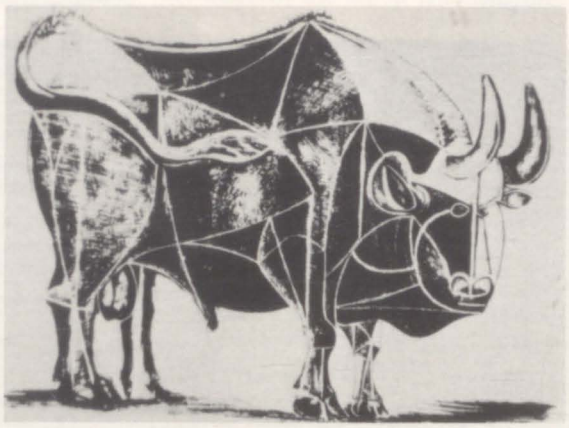
2



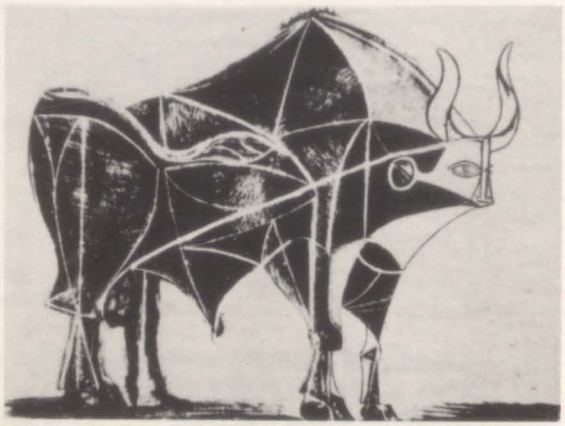
3



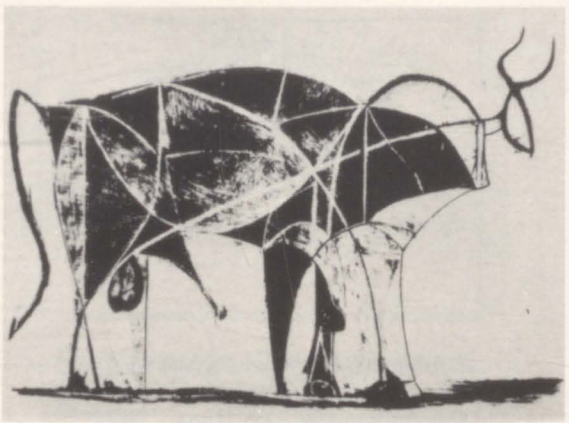
4



5



6



Picasso setzte sich keine Grenzen und trieb die Konzentration des bildnerischen Ausdrucks von Grafik zu Grafik immer weiter. In den Blättern 7 und 8 verlieh er dem Stier eine kompakte und dennoch zarte Erscheinung. Durch den Wechsel von Linien und Tonflächen erscheint das Tier transparent. Man meint, seine Energiezentren zu erkennen.

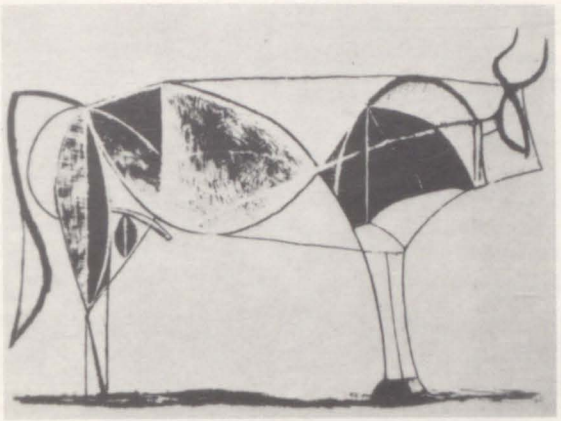
Auf dem Gipfel der Konzentration, in den letzten drei Blättern, verließ sich Picasso ganz auf die Kraft der Linie. Das Geschlecht bleibt durch alle Phasen hindurch ausdrücklich betont. Es symbolisiert die Triebkraft des Stiers, den Mythos der Männlichkeit.

Urtümliche Schöpferkraft

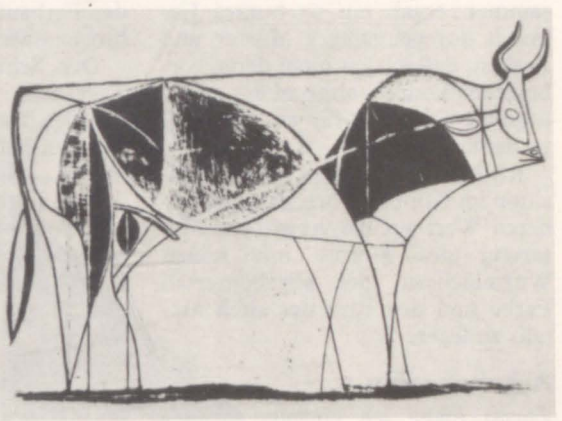
Picasso war sich der Spannung und Gültigkeit der gefundenen Form offenbar sehr bewußt. Im letzten Blatt trieb er das Spiel auf die Spitze. Der Stier wird zur wuchtigen Masse, die auf grazilen Beinen ruht. Der Kopf ist zur winzigen Kugel geschrumpft.

Der häufig gebrauchte Vergleich von Picassos Werk mit der Malerei von Kindern trifft ungewollt den Kern: Ihm ist es gelungen, in sich die urtümliche, unverstellte Schöpferkraft freizusetzen, die Kinder noch besitzen. Vergleichen Sie unter diesem Aspekt Picassos Studien mit der Höhlenzeichnung in Lascaux.

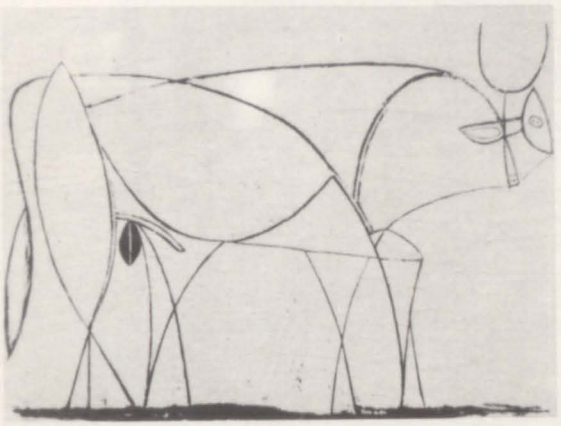
7



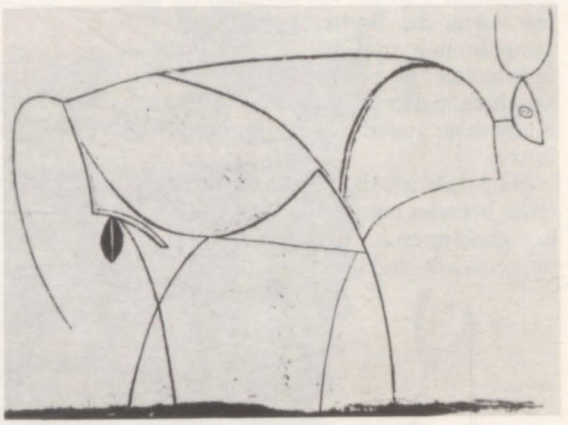
8



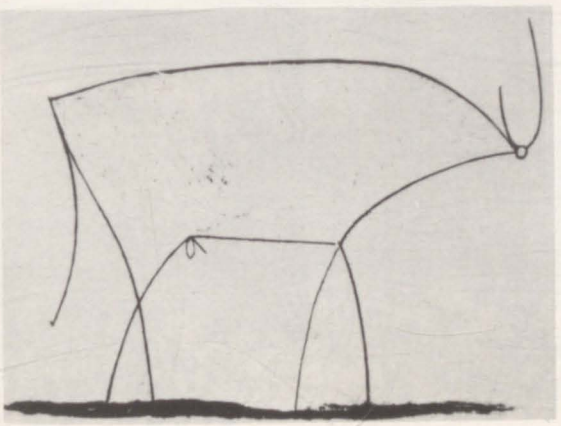
9



10



11



Höhlenzeichnung in Lascaux

1917

Buntes Flickwerk

„Dieser alte, aus Brettern und Wellblech zusammengenagelte Schuppen entspricht genau den Motiven, die mich reizen", erzählt uns Richard Bolton.

„Was mich an dieser Hütte faszinierte, war das zusammengeschusterte Flickwerk von verwittertem Holz und rostigem Metall. Alles zusammen ergab ein so buntes Gemisch unregelmäßiger Muster und Farben, daß ich gar nicht daran vorbeigehen konnte, ohne an das darinliegende Potential für ein Aquarell zu denken.

Ich hatte auch schon die Komposition im Kopf und beschloß, besonderen Wert auf die verwitterte Maserung des Holzes mit seinen Wurmlöchern, der abgeblätterten Farbe und den Rost des alten Metalls zu legen.

Arbeitsbeginn

Zuerst malte ich einzelne Bretter oder ganze Partien mit gleichmäßig fließenden Farben. An einigen Stellen waren die Bretter bereits ganz verschimmelt und grün. Trotzdem verwendete ich dafür kein unvermischtes Saftgrün, sondern setzte Kobaltblau oder Kadmiumorange hinzu.

Nachdem ich die ersten Farbaufträge beendet hatte, trug ich mit einer gesättigteren Mischung aus Siena gebrannt und Saftgrün die Maserung auf die noch halbtrockene Untermalung. Gleich anschließend folgte ich mit einem trocknen Pinsel dem Verlauf der Bretter, wodurch der Farbauftrag fleckig und durchbrochen wirkte.

Der Schuppen stand im hellen Tageslicht. Darum hoben sich die dunklen Partien besonders deutlich von den hellen ab. Für die dunklen Stellen mischte ich Kadmiumrot dunkel mit Preußischblau. Mit diesem Ton trug ich auch kleine Punkte und andere Markierungen auf die Holzlatten und Metallplatten auf.

1919

Eimer und Mistgabel

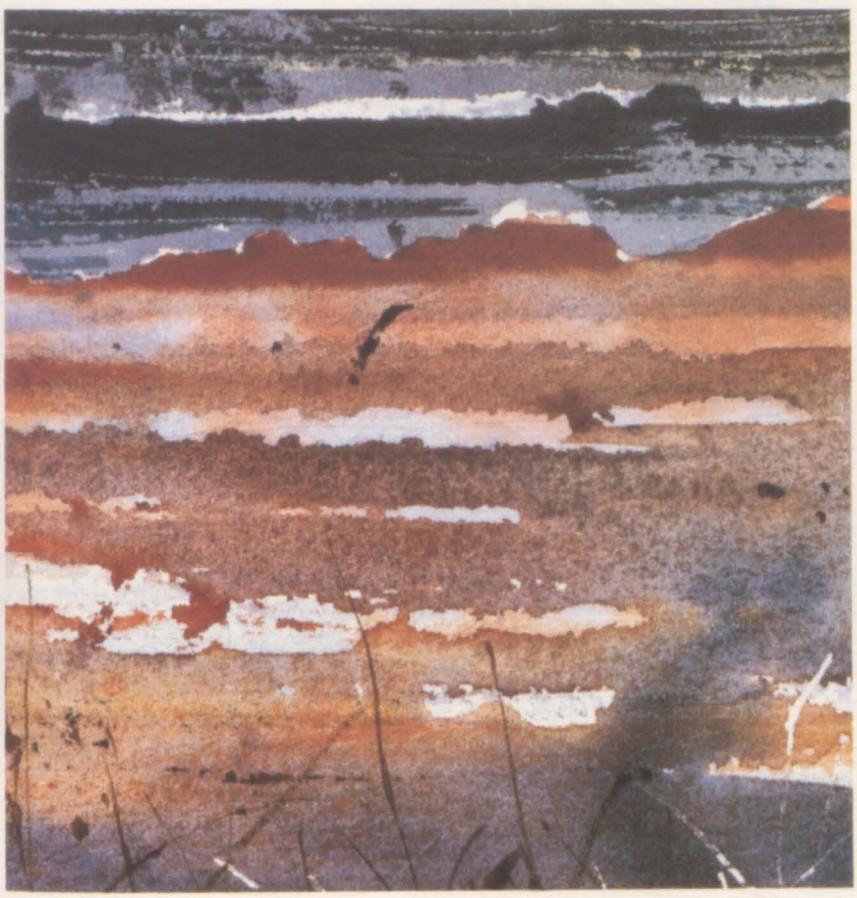
Irgendwie wirkte die Hütte auf mich noch zu isoliert. Um sie im Bild zu verankern, fügte ich daher die Mistgabel und den Eimer sowie das Unkraut hinzu. Das Gras und die Utensilien mit ihren unterschiedlichen Formen und Mustern sollten den schroffen Charakter der Hütte ein bißchen abmildern. Bevor ich die Gräser in raschen leichten Pinselstrichen malte, deckte ich die Flächen für den Eimer und die Gabel mit Abdeckmittel ab.

Der Eimer erhielt eine blaugraue Farbschicht. Solange der Farbauftrag noch feucht war, deutete ich den Rost mit einer zarten Mischung aus Siena gebrannt und Kadmiumorange hell an. Den Stiel der Obstgabel malte ich mit Neapelgelb, das Metall mit Kobaltblau und stellenweise Siena gebrannt.

Techniken für den Rost

Um das rostige Metall überzeugend darzustellen, feuchtete ich zuerst die Papieroberfläche an diesen Stellen mit klarem Wasser an und ließ Kobaltblau darauf verlaufen. Solange alles noch naß war, tupfte ich mit einem dünnen Pinsel Siena gebrannt entlang der äußeren Ränder und stellenweise auch im Inneren auf. Dieser Farbauftrag verlief ähnlich, wie sich Rost ins Metall frißt. Ich variierte den Rostton mit Englischrot dunkel, Kadmiumorange hell und sogar mit ein wenig Krapplack dunkel. Die Farben flossen auf dem Papier sanft ineinander, und es entstand eine fleckige Wirkung.

Als das Papier getrocknet war, deutete ich die Rostspuren auf dem Holz mit denselben Farben an, diesmal aber mit trockenem Pinsel in senkrechten Strichen von oben nach unten. Lichtreflexe auf dem Metall entstanden dadurch, daß ich an einigen Metallstellen das Papier erneut anfeuchtete und wieder etwas von der Farbe aufnahm.



Rostiges Detail

Hier sehen Sie, daß ein kleiner Ausschnitt, isoliert für sich gesehen, wie ein abstraktes Gemälde aussehen kann. Bei dieser Stelle ging ich im Prinzip ebenso vor wie schon im Ausschnitt oben. Jedoch arbeitete ich mehr in einzelnen gezackten, waagerecht verlaufenden Bahnen mit zum Teil scharf abgesetzten Kanten. Die Farben wurden in verschiedenen Mischungen aus Siena gebrannt und Preußischblau gemischt. Der Kontrast zwischen dem Rost und den dunklen Grau- und Blautönen grenzt die Bereiche zusätzlich voneinander ab.

Seitenansicht

Völlig neue Aspekte entdeckte ich, als ich um die Hütte herumging. Während die Vorderfront überwiegend aus Holzlatten bestand, bildeten Wellblechplatten – hier und dort durch Holzlatten abgestützt – die Seitenwand. Zusammen mit dem regelmäßigen Muster der Dachziegeln bestimmen sie das Muster der Komposition. Sogar der Rost sah an dieser Wand anders aus, und ich mußte genau hinsehen, um zeigen zu können, wie er sich auf das Wellblech auswirkt.

Offensichtlich war es nicht die Wetterseite, denn hier hatte sich der Rost nur an einigen Stellen durchgefressen und zarte, brüchige Muster hinterlassen. Meistenteils hinterließ er nur Verfärbungen, die wie Spurrillen von oben nach unten verliefen. Die helle Färbung des Rosts – eine Mischung aus Siena gebrannt, Englischrot dunkel und Neapelgelb – paßt sehr gut zu den Farbtönen des Daches.

Besonders gut gefiel mir das Graffiti auf der rechten Seite. Ich schrieb die Buchstaben in versetzten Zeilen, so daß sie die gesamte Fläche in diagonaler Richtung bestimmen und die Wellblechplatten miteinander verbinden. Ich gestaltete sie mit Abdeckmittel, das ich wieder wegrieb, nachdem ich die Umgebung gemalt hatte."

1923

Tiger im Zoo

Wer Tierskizzen anfertigen möchte, muß nicht lange überlegen, wo er mit Stift und Zeichenblock am besten zum Zuge kommt: in Wildparks und zoologischen Gärten.

Die Fauna steckt zwar hinter Gittern, doch was den Zoobewohnern das Leben vergällt, ist wiederum Ihre Chance! Scheue Jäger, flüchtige Gejagte, nervöse Flieger und geschickte Versteckspieler können Sie so aus sicherer Nähe beobachten. Diese Gelegenheit sollten Sie wahrnehmen: Ihre Skizzen werden wesentlich besser ausfallen, wenn Sie das Geschöpf Ihrer Wahl für einige Minuten in der Bewegung studieren, bevor Sie den Stift ansetzen.

In Gefangenschaft lebende Tiere sind oft gezwungen, sich einem Leben im Käfig anzupassen. Sie zeigen also auch Verhaltensweisen, die sie erst dort erworben haben. So gehen Großkatzen, die in ihrer natürlichen Umgebung große Gebiete durchstreifen, im beengten Käfigraum auf sich ständig wiederholenden Wegen auf und ab, um ihr Bewegungsbedürfnis zu stillen. Dieser in schier endloser Folge wiederholte Bewegungsablauf gibt Ihnen die Möglichkeit, eine bestimmte Haltung mehrmals zu beobachten und sie rasch auf dem Papier festzuhalten.

An der Skizze des schreitenden Tigers, die wir Ihnen unten auf der Seiten als erstes Beispiel zeigen, können Sie sehr gut sehen, wie der Künstler vorgegangen ist: Zunächst hat er den Gesamteindruck der Bewegung mit langgezogenen, fließenden Linien festgehalten. Im Anschluß daran wurden Musterung und Schattierungen im Fell der Großkatze herausgearbeitet.

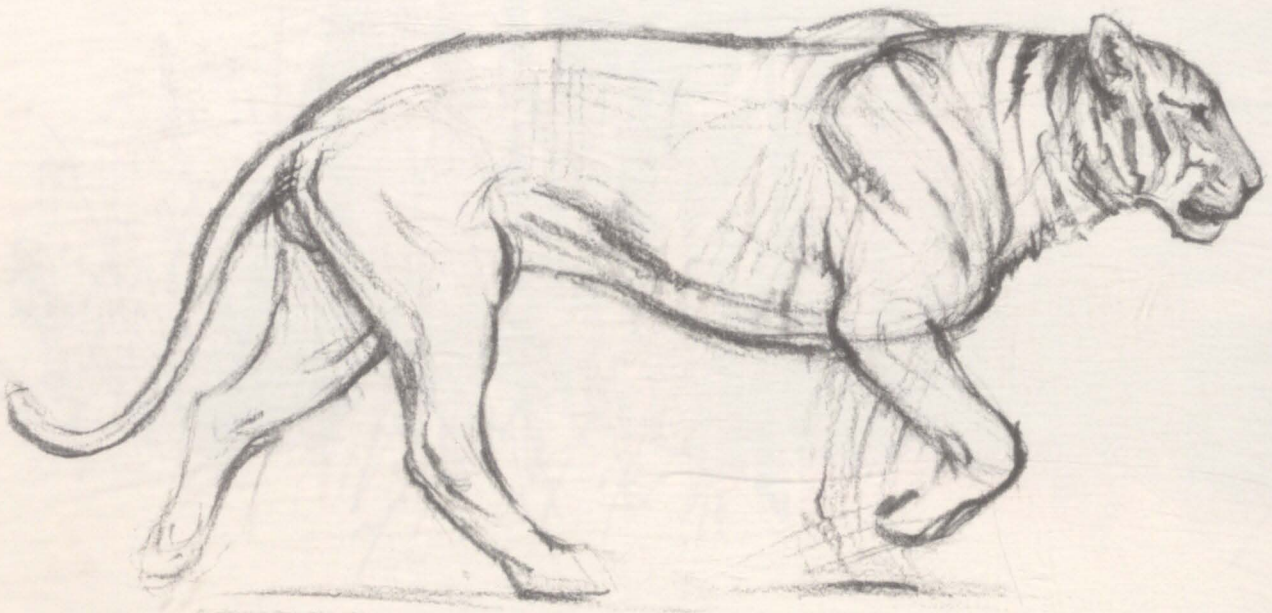
Geballte Kraft

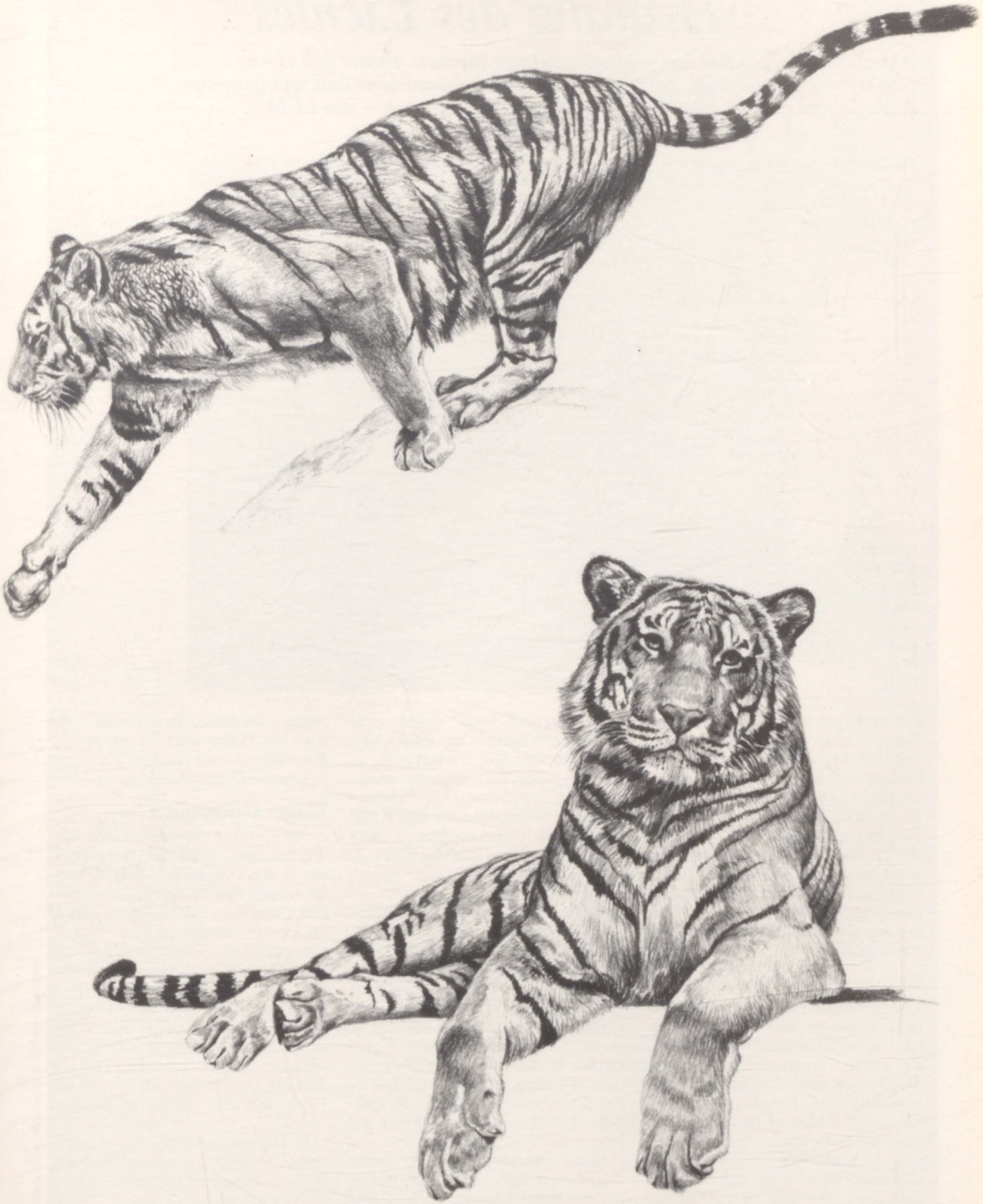
Zootiere skizziert man am besten in Stellungen, die typische Wesenszüge oder Haltungen ihrer Spezies zum Ausdruck bringen.

Versuchen auch Sie einmal, einen Tiger im Sprung zu skizzieren: das ausgestreckte Vorderbein, das Spiel der Schultermuskulatur und der nach hinten abstehende Schwanz drücken die geballte Kraft und zugleich die enorme Eleganz dieses Tieres aus.

Sie können sich aber auch an Norman Adams zweitem Beispiel orientieren und den Tiger von vorn in einer ruhigen Stellung zeichnen, die eine gefährliche Nähe zum Betrachter suggeriert.

„Sibirischer Tiger" von James Gurney, Bleistift auf Papier, 23 cm x 20 cm (unten). Die außerordentlich „lebendigen" und bis ins feinste Detail ausgearbeiteten Tigerstudien stammen von Norman Adams (rechts).





1925

Brillanz des Lichtes

Für den englischen Maler William Turner gab es nur ein Thema, das ihn sein Leben lang inspirierte und sein gesamtes künstlerisches Schaffen beherrschte – das Licht.

Ein dunstiger Himmel, der sich im Wasser widerspiegelt, das sanfte Sonnenlicht, das hell von den Gebäuden reflektiert wird – Turners Gemälde „Die Dogana und Santa Maria della Salute" ist weniger ein Bild des venezianischen Zollhauses, der Dogana, sowie der Kirche, sondern vielmehr ein perfekter Vorwand für den Maler, seine geniale Begabung einzusetzen, um in Vollendung die Wirkung des Lichtes zu demonstrieren.

Transparente Farben

Der Schlüssel zu seiner Methode liegt nicht in der Farbgestaltung oder in der Komposition, sondern in der zarten Transparenz der Farben. Turner trug seine Farben in dünnen Schichten übereinander auf und erreichte so, daß seine Bilder opalisierend leuchten und geradezu vibrieren. Die unterste Schicht besteht aus einem etwas ungleichmäßig aufgetragenen Bleiweiß oder Kremserweiß. Darüber malte Turner eine transparente Schicht aus Goldocker, verdünnt mit viel Terpentinöl, so daß die grobe Untermalung immer wieder durchscheint. Dann zeichnete er die Hauptelemente der Kompositon mit Pinselstrichen in einer stark verdünnten, dunklen Farbe.

Pastose Tupfer

Bereiche, die das Licht am stärksten reflektieren, etwa die Kuppeln im Ausschnitt oben, gestaltete Turner mit relativ dicken Farbschichten, die sich von den umgebenden dünnen Lasuren abheben und das Licht einfangen, ähnlich wie Edelsteine in einem Schmuckstück. Danach verstärkte er diese Wirkung noch, indem er kleine Tupfer in der Lokalfarbe hinzufügte – helles Neapelgelb, Lichter Ocker und Siena gebrannt.

Seinen genialsten Einfall setzte Turner erst zum Schluß ein: pastos aufgetragene, winzige weiße Farbtupfer, die das Licht auffangen; sie sind wie Perlen über die ganze Lagune verteilt und tauchen die Szene in glitzernd helles Sonnenlicht.

Blauer Grundton

Auch in seinen Aquarellen benutzte Turner eine ähnliche Maltechnik wie in den Ölgemälden. Der Künstler verwendete deckende Wasserfarben zusammen mit Gouachefarben, die er mit viel Wasser löste und in transparenten Farbschichten auftrug. Turner bevorzugte ein mattblau getöntes Papier; zwar verliert ein Aquarell durch Tonpapier etwas von seiner Leichtigkeit, doch Turners „lichte" Maltechnik gleicht hier jeglichen Verlust aus. Dies gelang ihm vor allem in den Jahren 1828 bis 1834, wie eine Reihe großartiger

„Die Dogana und Santa Maria della Salute, Venedig", von Joseph Mallord William Turner, Öl auf Leinwand, 62 cm x 93 cm.

National Gallery of Art, Washington D.C.; Fuller Foundation

Aquarelle aus dieser Zeit beweist. Obwohl sich die Bilder in ihrer Farbgebung sehr unterscheiden, bezog Turner den blauen Grundton des Papiers immer mit in die gesamte Gestaltung des Gemäldes ein.

Luft und Licht

Meisterhaft erzielt Turner durch den Kontrast von deckenden, halbdeckenden und transparenten Farbschichten eine schleierähnliche Wirkung. Gemeinsam mit den anderen Bildelementen entsteht so ein überwältigender Eindruck des von Licht und Luft durchfluteten Raumes in seinem Bild „Ein malender Künstler in einem Zimmer mit großem Bogenfenster". Diese beeindruckende Wirkung erzielt Turner ganz ohne detaillierte Pinselarbeit: nur durch großzügige, nahezu skizzenhafte Malweise und mit einfachen, angedeuteten Formen.

„Ein malender Künstler in einem Zimmer mit großem Bogenfenster" von William Turner, um 1826, Aquarell auf blauem Papier, 14 cm x 19 cm. Oben: Ausschnitt.

British Museum

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

„Standardwerke“ von Gottfried Bammes, die über ihren didaktischen Anspruch hinaus als Nachschlagewerke für den Künstler ebenso unerläßlich sind, wie für die Schulung der Kunstbetrachtung.

In einer einmaligen Fülle erhält der Leser hier Erkenntnisse und Anschauungsmaterial über die Gesetzmäßigkeiten der Natur. Einheimische wie exotische Tiere werden in zahlreichen, ungemein detaillierten Zeichnungen, Studien und künstlerischen Skizzen vorgestellt, ihre Baupläne in allen Details erläutert.
Ausführlich geht das Buch auf die Entwicklung der Tierdarstellung in der Kunst ein, von Altamira über Meister wie Leonardo da Vinci bis zur Kunst der Gegenwart. Das Werk ist mehr als eine anspruchsvolle Zeichenschule. Als Nachschlagewerk für den Künstler ist es ebenso unerläßlich wie als Lehrbuch an Schule und Akademie.
Dieses Buch wurde Ihnen unter dem Titel „Das große Buch vom Zeichnen der Tiere“ bereits von unserem Außendienst angeboten.

Gottfried Bammes
Die Gestalt des Tieres

Anatomische, methodische und künstlerische Grundlagen.
Das Standardwerk für Künstler und Kunststudenten zum Tierezeichnen!

502 Seiten mit 220 farbigen und 400 s/w Abbildungen.
Leinenband.

ISBN 3-473-48349-4

DM **136,–**

In gleicher Ausstattung:

„. . . (das Werk) zeichnet sich durch eine leicht zu erschließende Gliederung der Lernschritte, durch eine in diesem Bereich einmalige Fülle von Erkenntnissen aus dem vertrauten Verhältnis des Autors zu den Naturwissenschaften, durch reichhaltige visuelle Erläuterungen und viele Beispiele, Modellaufnahmen, Schülerarbeiten und geschichtliche Meisterarbeiten der bildenden Kunst aus . . .“

Kultur Politik (Berufsverband Bildender Künstler) Berlin

Gottfried Bammes
Die Gestalt des Menschen

Hand- und Lehrbuch der Anatomie für Künstler. „Der Bammes“ Standardwerk für jeden Künstler, unerläßliches Rüstzeug für jeden Kunststudenten.

474 Seiten mit 447 farbigen und 100 s/w Abbildungen. Ganzleinen mit Schutzumschlag im Schuber.

ISBN 3-473-61099-2

DM **136,–**

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

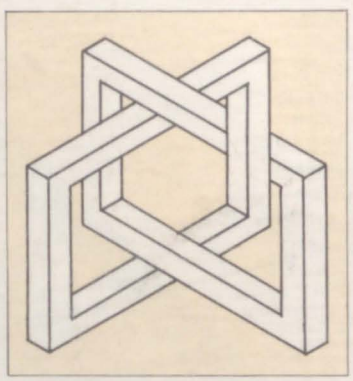
Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 70

Der Pinselduktus eines Gemäldes kann so unverwechselbar sein wie die Handschrift eines Menschen. Er ist persönliches Ausdrucksmittel eines jeden großen Künstlers. In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** stellen wir Ihnen berühmte Maler wie van Gogh, Toulouse-Lautrec und Kubin vor, die die Spur des Pinsels als eigenständiges Gestaltungsmittel für sich entdeckten.

Für Daniel Chard ist die Frage entscheidend, welchen Aspekt einer Landschaft er mit seinem Gemälde darstellen will. Als wir ihn **IM ATELIER** besuchten, saß er über einem Stapel Photographien, die sein Motiv aus den verschiedensten Blickwinkeln zeigen. Er betrachtet seine Photos so lange, bis er eine Konzeption für sein Bild gefunden hat.

Die Aussicht aus einem Fenster ist ideal für das Studium von wechselnden Lichtverhältnissen, weil sie deren Auswirkungen auf den von Ihnen gewählten Bildschwerpunkt und die Gesamtkonzeption am besten kontrollieren können. Weitere Tips dazu lesen Sie in der Rubrik **ÖLMALEREI**. In **SEHEN UND VERSTEHEN** stellen wir Ihnen den genialen Grafiker Maurits Cornelius Escher vor. Sein Lebenswerk war der Erforschung der Gesetze von Fläche und Raum gewidmet; seine Bilder sind verblüffende Lehrstücke der gefundenen Phänomene.



Wie gibt man Glas richtig wieder, und wie die vielen Reflexionen und Glanzlichter? In einer Übung in **AQUARELL** zeigt Ihnen der Künstler David Millard, wie Glanzlichter auf Glas ganz unterschiedlich wirken können.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 70

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 70

SEHEN UND VERSTEHEN	
Hexer des Raums	1929
Unmögliche Objekte	1932
AQUARELL	
Glasklar	1934
Übung: Farbige Flaschen	1936
SKIZZEN UND STUDIEN	
Gut in Form	1938
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Die Handschrift der Meister	1940
IM ATELIER	
Daniel Chard	1944
ZEICHENTECHNIKEN	
Rhythmische Wiederholungen	1948
Übung: Echo der Formen	1951
ÖLMALEREI	
Bei Licht besehen	1952
Wechselndes Licht	1956
MATERIALKUNDE	
Leistenrahmen	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

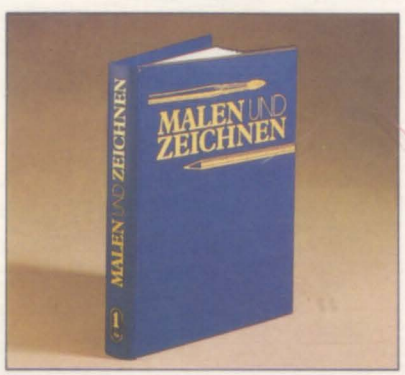
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die englische Ausgabe ‚DRAW IT PAINT IT' erschien bei Watson-Guptill Publ./Eaglemoss Publ. Ltd., © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986; weiteres Material wurde übernommen aus ‚CORSO DI DISEGNO', © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri S.P.A., Mailand. © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987, 1988.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
1929–1933, 1940–1943 Fabbri; 1934 Lawrence Goldsmith, 1935 Sondra Freckelton, Stephen Doherty; 1936, 1937 David Millard; 1938, 1939 Carole Katchen; 1944–1947 Elizabeth Leonard; 1948 Robert Kaupelis; 1949 unten Robert Beverly Hale, oben Bernard Dunstan; 1950 Paul Hogarth; 1952–1955 Jane Corsellis; 1956 Wendon Blake, Ferdinand Petrie

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg. Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Hexer des Raums

Sein Lebenswerk war der genauen Erforschung der Gesetze von Fläche und Raum gewidmet, und seine Bilder sind verblüffende Lehrstücke der gefundenen Phänomene: Maurits Cornelis Escher, niederländischer Holzschneider und Grafiker.

Seit Urzeiten hat der Mensch versucht, das in der Natur Geschehene mehr oder weniger getreu nachzuformen. Aber die in eine Bildfläche umgesetzte Natur ist zwangsläufig schon eine Abstraktion, ein „Wegziehen" in die Bildebene. Zum einen kann jeder Künstler nur einen Teil aus der unermeßlichen Fülle des Naturvorbildes wiedergeben. Zum anderen ist jedes Abbild der Natur immer nur eine zweidimensionale Wiedergabe der dreidimensionalen Wirklichkeit. Im Laufe der Kunstgeschichte haben Künstler oft versucht, den Betrachter ihrer Bilder über diese Tatsache hinwegzutäuschen. So erzählt die Legende von den Weintrauben auf den Gemälden des altgriechischen Malers Zeuxis, die selbst von den Vögeln für so echt gehalten wurden, daß sie die Früchte abzupicken versuchten. In den Wandbildern des alten Pompeji wurde eine solche glaubwürdige Darstellung von Räumlichkeit auf der Fläche genutzt, um Wohn- und Aufenthaltsräume größer erscheinen zu lassen. Einen neuen Aufschwung erfuhr die Wandmalerei durch die Erforschung der Perspektivgesetze.

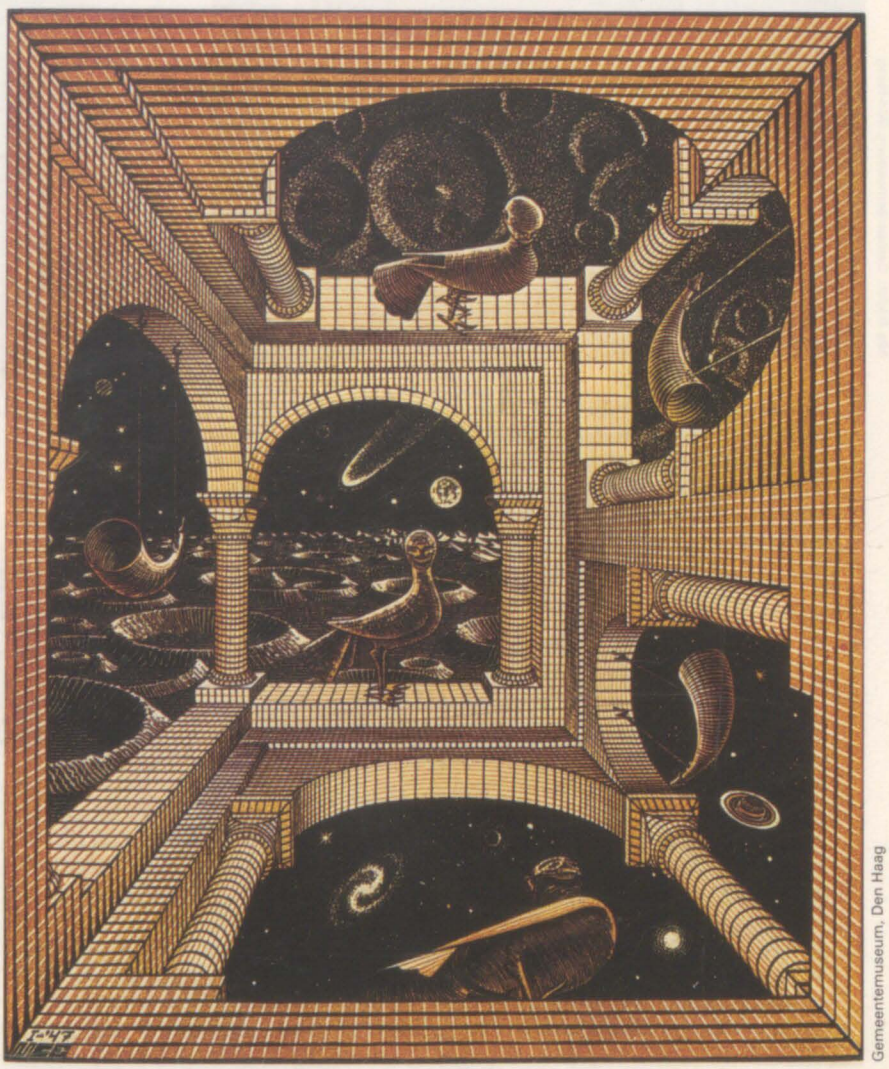
Illusion der Unendlichkeit

Die Künstler der Renaissance und des Barocks konnten mit diesem Wissen ihre Ausgestaltungsarbeiten an Kirchenwänden und -decken besonders überzeugend ausführen. Wirkliche, dreidimensionale Architektur, gemalte, zweidimensionale Architekturelemente und die illusionistische Darstellung eines „himmlischen Geschehens" wurden auf geniale Weise zu einer einzigen großen Illusion des unendlichen Raumes zusammengesetzt.

Es ist diese Faszination von auf der Fläche dargestellter Räumlichkeit, die auch für einen Großteil der Werke Eschers wichtig ist. Dabei nutzt Escher seine großartigen technischen Fähigkeiten als Holzschneider und Lithograph aber nicht, um die Suggestion eines illusionistischen Bildes zu erzeugen. Seine Bilder sind bei aller handwerklichen Perfektion nie eine reine Augentäuschung, sondern verblüffende Schöpfungen, weil ihr Bildaufbau so logisch ist, daß sie „wahr" zu sein scheinen. Escher präsentiert dem Betrachter ein perfektes Bild seiner paradoxen Welten, deren Unmöglichkeit er gleichzeitig offenlegt. So sind seine Werke bildnerische Reflexionen über das Verhältnis von Fläche und Raum, von Vorbild und Abbild – und über die suggestiven Möglichkeiten der bildnerischen Darstellung von Illusionen, Paradoxen und Rätseln.

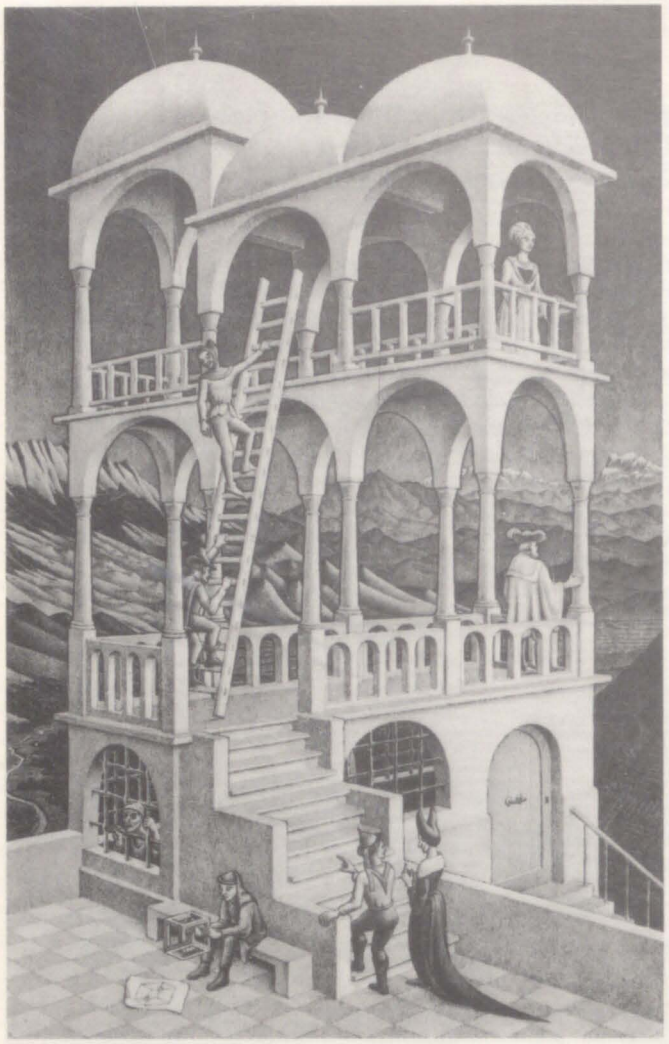
In „Andere Welt" nutzt Escher die Grundgesetze der Perspektive, um seinem Bild eine überzeugende Tiefenwirkung zu geben. Eines dieser Grundgesetze lautet: Linien, die parallel laufend vom Betrachter in den Raum führen, treffen sich im Fluchtpunkt. Blickt der Betrachter beispielsweise in eine Landschaft, befindet sich dieser Fluchtpunkt auf

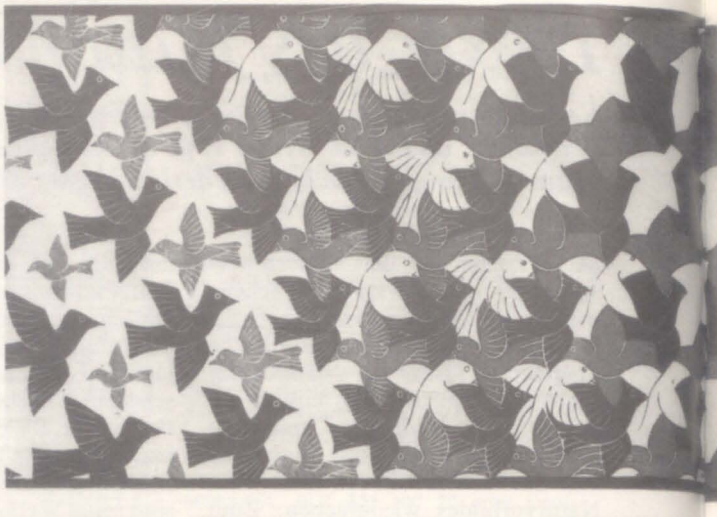
„Andere Welt" von M.C. Escher, 1947. Holzschnitt in drei Farben, 32 cm x 26 cm.

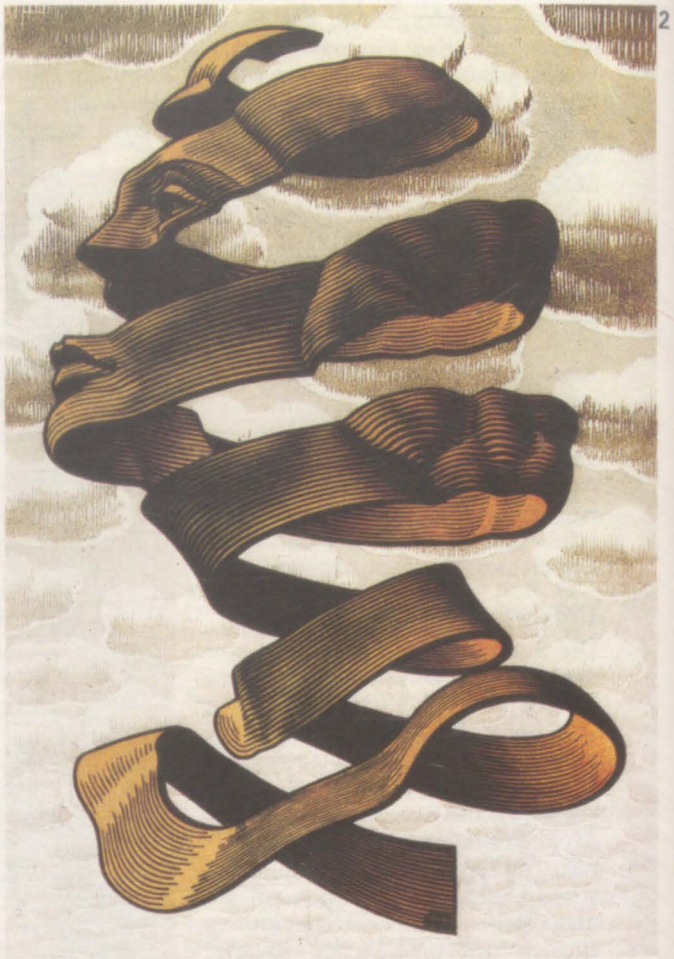


Gemeentemuseum, Den Haag

1







2

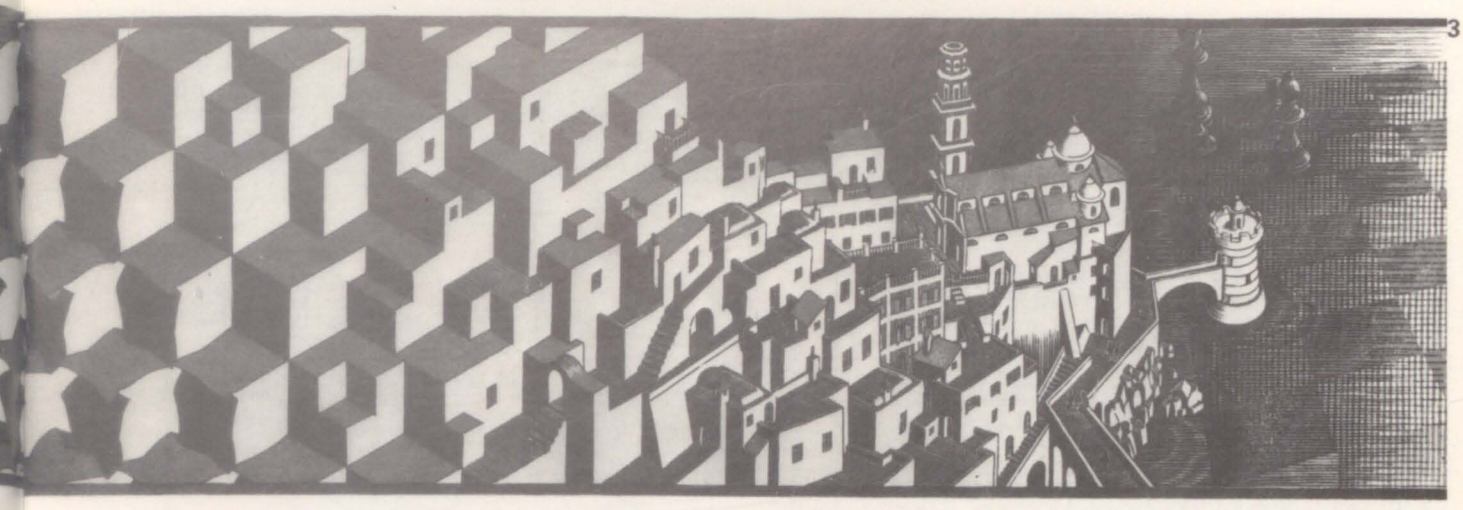
Alle Bilder: Gemeentemuseum, Den Haag

1. „Belvedere" von M.C. Escher, 1958. Lithographie, 46 cm x 30 cm. Ganz in die Betrachtung des „unmöglichen" Würfels versunken ist der junge Mann auf der Bank; die Konstruktion des Würfels ist die gleiche wie die des Gebäudes und somit die Erklärung für dessen irreale, aber logisch wirkende Architektur.

2. „Haut" von M.C. Escher, 1955. Holzschnitt in vier Farben, 35 cm x 34 cm. Eine mehrdeutige Umschreibung des Nichts. Fläche wird strukturiert und erhält so den Anschein von Materialität. Zu einer Art Bandspirale gelegt, formt diese Fläche aus dem Nichts einen Kopf, der seine Identität aus der Illusion gewinnt.

der Horizontlinie und heißt hier auch Entfernungspunkt. Sieht der Betrachter an einem Wolkenkratzer empor, so werden dessen aufstrebende Linien im Zenit zusammenlaufen. Und würde derselbe Betrachter einen Blick aus den Fenstern des Hochhauses werfen, so würden sich die unter ihm fallenden Linien im Nadir treffen. Die genaue Anwendung dieser Gesetze verleiht jedem Bild eine überzeugende Tiefenwirkung und klärt den Standpunkt des Betrachters – dabei kann in der Natur der Fluchtpunkt immer nur entweder Entfernungspunkt, Zenit oder Nadir sein.

Und in „Andere Welt"? Der Blick fällt in einen Raum mit drei Fensterpaaren. Aber von wo aus fällt der Blick in diesen Raum, wo befindet sich der Betrachter? Versucht man sich zu orientieren, findet man sich unter der Zimmerdecke schwebend, an der Wand stehend oder auf dem Boden liegend wieder, je nachdem, aus welchem der Fensterpaare der



3

4

3. „Metamorphose II" von M.C. Escher, 1939–40. Holzschnitt in drei Farben, 20 cm x 400 cm. Escher schreibt: „Die Mauren waren Meister darin, Flächen mit immer denselben Figuren lückenlos zu füllen. Kein maurischer Künstler hat es, soweit ich weiß, jemals gewagt, konkrete, erkennbare Figuren, zum Beispiel Vögel, Fische, Reptilien und Menschen als Elemente seiner Mosaiken zu verwenden. Die Beschränkung ist für mich desto unannehmbarer, weil die Erkennbarkeit der Komponenten meiner eigenen Muster der Grund für mein nie schwindendes Interesse auf diesem Gebiet ist."

4. „Acht Köpfe" von M.C. Escher, 1922. Holzschnitt, 33 cm x 34 cm. Einen Holzstock, in den er acht Köpfe geschnitten hatte, druckte Escher viermal und schuf so eine regelmäßige Flächenaufteilung von 32 Köpfen. Es ist nicht ganz einfach, die Berührungslinien der einzelnen Drucke zu erkennen.

Blick auf die mondartige Landschaft fällt. Diese schwindelerregende Desorientierung des Betrachters gelingt Escher, indem er auf überaus glaubwürdige Weise einen Raum darstellt, in dem der Fluchtpunkt sowohl Zenit, Nadir als auch Entfernungspunkt ist: Eine Unmöglichkeit in der realen Welt, hier jedoch Realität in einer unmöglichen Welt.

Verhexte Architektur

In „Belvedere" führt Escher wieder einige Tatsachen zusammen, die in der Realität unvereinbar sind. Das offene und scheinbar so klar konstruierte Gebäude besitzt wahrlich unheimliche Eigenschaften. Irgendwo zwischen dem oberen und dem unteren Stockwerk scheint die Architektur verhext worden zu sein. Eine Leiter steht im unteren Stockwerk innerhalb des Hauses, lehnt aber im obersten Stockwerk von außen an das Gebäude an. Die obere Figur auf der Leiter befindet sich so zur gleichen Zeit sowohl innerhalb wie auch außerhalb des Gebäudes. Jedes der Stockwerke für sich betrachtet ist völlig normal, und beide stehen im rechten Winkel zueinander. Versucht man jedoch, das Gebäude als Einheit zu sehen, scheitert man kläglich. Das Gesehene läßt sich mit keiner Erfahrung von Wirklichkeit in Einklang bringen: eine solche Anordnung der Säulen, die eigentlich auf der Konstruktion eines Kubus basieren müßte, ist in der Realität unmöglich und nur auf der Bildfläche darstellbar.

Struktur der Fläche

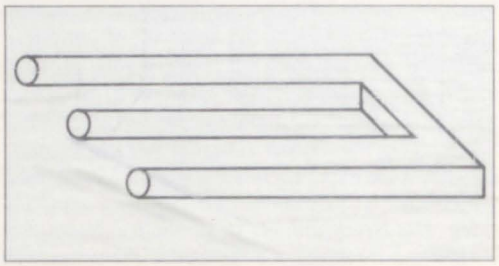
Ein weiterer Schwerpunkt in Eschers Werk ist die Struktur der Fläche und besonders die Möglichkeiten der regelmäßigen Flächenaufteilung. Eines seiner bekanntesten Bilder, und auch das größte, das er je anfertigte, ist „Metamorphose II" von 1939/40. Hier nutzt er die regelmäßige Flächenaufteilung, um immer wieder abstrakte Formen in konkrete Wesen und Dinge übergehen zu lassen, um sie dann wieder „zurück zu abstrahieren". 1967 verlängerte Escher dieses Bild noch einmal um drei Meter.

Öffentliche Ehrung

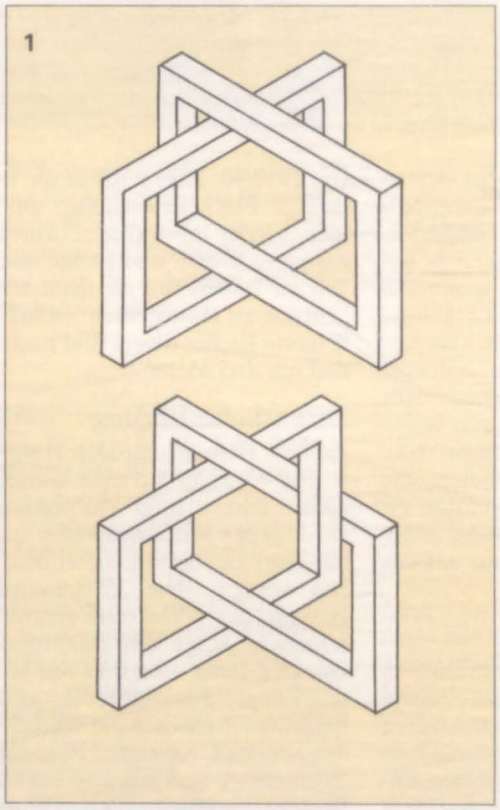
Eschers Heimatstadt Den Haag ehrte den Künstler auf eine Weise, die nicht sehr häufig vorgenommen wird: Jeder Mitbürger sollte immer ein Werk des Sohnes dieser Stadt sehen können. Die „Metamorphose II", um das Sechsfache vergrößert, schmückt heute das Hauptpostamt von Den Haag – ein Bild von 42 Metern Länge! Was könnte einem kunstliebenden Menschen die Wartezeit in der Schlange vor einem Postschalter angenehmer verkürzen als ein langer Blick auf die phantastischen Wunderwelten des M.C. Escher?

Unmögliche Objekte

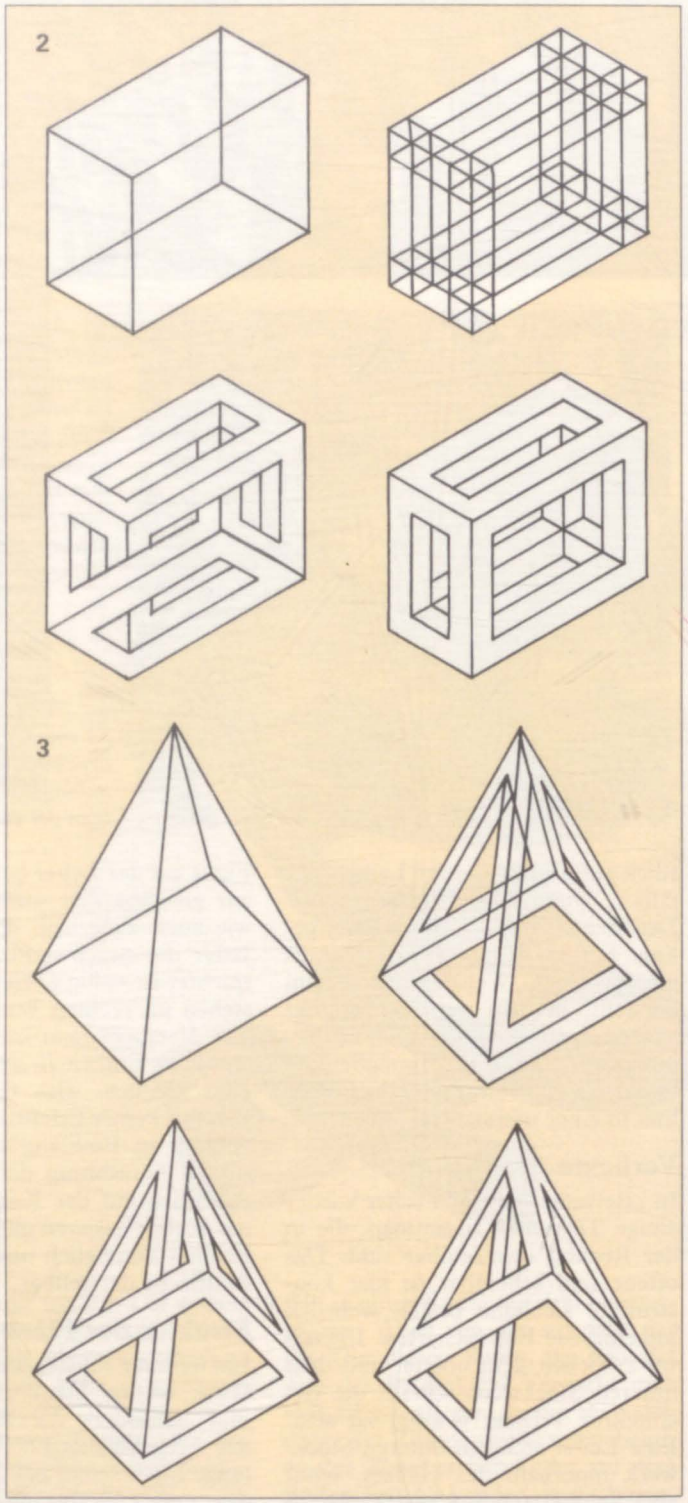
Viele Werke Eschers beruhen auf dem Prinzip der „unmöglichen Verbindung". Es legt nahe, das Dargestellte als dreidimensionales Objekt zu betrachten. Folgt man dieser Verführung, so schnappt die Falle unerbittlich zu. Wie in einer Zwickmühle irrt der Blick hin und her, gefangen in der Unmöglichkeit, ein Objekt auf zwei völlig verschiedene Weisen sehen zu müssen. Da es so ein „Ding" in der alltäglichen Realität nicht gibt, verwirrt das offenbar Paradoxe in seiner Erscheinung den Betrachter. Solche Objekte können Sie sehr leicht zeichnen, wenn Sie von einfachen geometrischen Formen ausgehen.



1 zeigt eine mögliche und eine durch wenige Striche hergestellte unmögliche Verschränkung. Die erste Version eines Kubus in 2 läßt sich noch sowohl als Aufsicht als auch als Untersicht sehen.

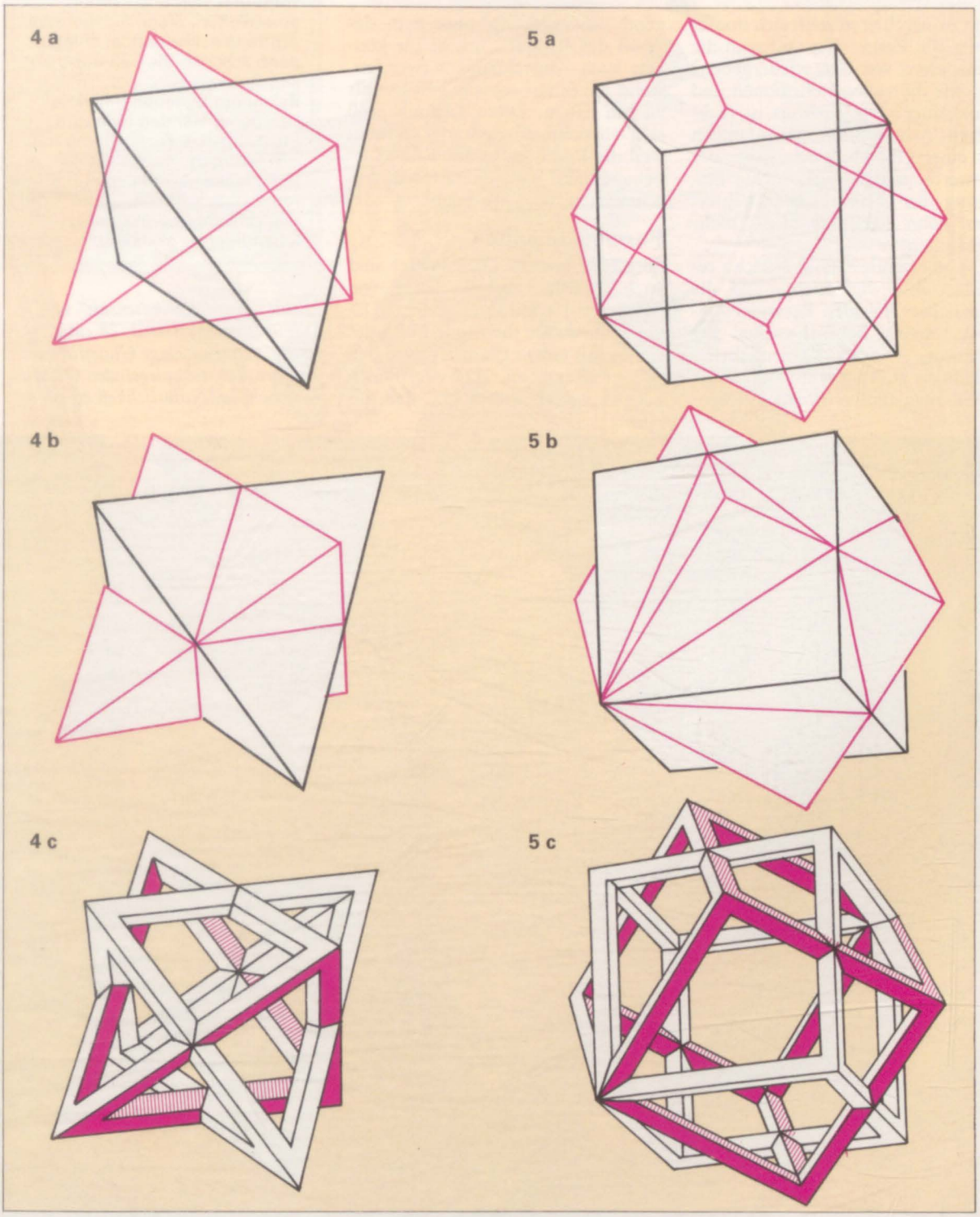


Im zweiten und dritten Schritt wird das Objekt in eindeutiger Aufsicht gesehen, während der vierte Schritt das Objekt gleichzeitig in Auf- und Untersicht darstellt. Ähnlich entwickelt sich die Pyramide in 3 von einem vertrauten Objekt durch „falsche" Überschneidungen zu einem irritierenden Paradox.



Escher besaß eine Sammlung verschiedenster Kristalle. Er war fasziniert von der Regelmäßigkeit und Klarheit ihrer Formen und stellte Modelle aus unterschiedlichen Materialien her, um ihre Prinzipien zu studieren und sie zu zeichnen.

Eine mögliche Konstruktion solcher Kristalle zeigen die Beispiele 4 und 5. In 4 entwickelt sich die Konstruktion aus dem Ineinanderfügen zweier Tetraeder, während in 5 zwei Kuben miteinander verschränkt werden und einen Kristallkörper bilden.



Glasklar

Sie können Glas nur dann überzeugend darstellen, wenn Tonwerte, Reflexionen und Glanzlichter stimmen.

Beim Aquarellieren stellt sich immer wieder die Frage: Wie soll man die Transparenz von Glas wiedergeben? Und wie die vielen Reflexionen und Glanzlichter? Die Antwort ist recht einfach: Achten Sie vor allen Dingen auf eine genaue Wiedergabe der Tonwerte und eine geschickte Plazierung der hellsten Glanzlichter. Dann kann eigentlich nichts mehr schiefgehen!

Die glänzende Glasoberfläche reflektiert sehr viel Licht, und die Glanzlichter strahlen besonders intensiv. Selbst bei schwacher Beleuchtung – etwa Kerzenlicht – funkeln sie außergewöhnlich.

Will man diesen Glanz überzeugend wiedergeben, sollte man das Weiß des Papiers nutzen! Sie können auch Abdeckband verwenden, wenn Sie es mit schwierigen Details zu tun haben. Diese Technik muß sehr vorsichtig angewendet werden, weil die Farbe leicht unter das Klebeband läuft und dann einen verschmierten Rand hinterläßt.

Formen andeuten

Sorgfältig gesetzte Glanzlichter sind auch wichtig, um die Form von Glasgegenständen darzustellen. David Rohn deutet die runde Form des Glases mit einem Glanzlicht um den oberen Rand an. Die vertikalen Lichter weisen darauf hin, daß das

Tip

HARTE KONTUREN

Glas ist starr und hart. Aus diesem Grund müssen die Ränder der Farbaufträge scharf konturiert sein und sauber abschließen. Wenn Sie mehrere Aufträge nacheinander anlegen, dann arbeiten Sie naß-auf-trokken.

Bei einem Stilleben mit vielen Glasgegenständen (wie zum Beispiel bei unserer Übung mit den farbigen Flaschen) sind durchaus einige weiche Konturen angebracht – aber nur, um den Gesamteindruck etwas lebendiger zu gestalten.

„Stilleben mit Aprikosensaft" von David Rohn, Aquarell, 28 cm x 38 cm. Einige wenige Glanzlichter genügen, um der spiegelnden Oberfläche von Glas Natürlichkeit zu geben.

Sammlung der Künstlerin, m. frdl. Gen. Brooke Alexander, Inc., New York

„Sonnenblume" von Sondra Freckelton, Aquarell, 81 cm x 72 cm.

Glas steht, und zeigen, wie die Seiten verlaufen. Das Muster der Lichter an der Basis des Glases deutet das Profil am Boden an. Es wäre ein Fehler, das Spiel des Lichts auf einer glänzenden Oberfläche detailliert wiederzugeben. Heben Sie nur das hervor, was im jeweiligen Fall wichtig ist – andernfalls wird Ihr Bild zu unübersichtlich wirken! David Rohn hat in seinem Aquarell viel weniger Glanzlichter angedeutet, als es in Wirklichkeit sind. Trotzdem wirkt das durchsichtige Glas überzeugend.

Auch geschliffenes Kristall oder aufwendige Glasverzierungen kommen durch geschickte Plazierung der Glanzlichter wirkungsvoll zur Geltung. Sondra Freckeltons Aquarell ist ein gutes Beispiel dafür.

Glas ist immer farbig. Selbst ungefärbtes Glas hat einen zarten blaugrünen Farbton, wenn man es gegen weißes Papier hält. Nur sind es nicht die Farben des Glases selbst, sondern die Farben der Umgebung, die von der Oberfläche reflektiert werden. Ebenso wirkt sich der Inhalt eines Glases auf seine Farbe aus.

Übung: Farbige Flaschen

Bei diesen drei Studien des Künstlers David Lyle Millard wirken alle Glanzlichter ganz unterschiedlich: Bei der ersten sind sie von entscheidender Bedeutung für die dramatische Lichtwirkung; bei der zweiten definieren sie die Formen der einzelnen Flaschen; und bei der dritten überrascht ihre Farbigkeit, die zu einer gedämpften Atmosphäre des Bildes beiträgt.

1. Viele Glanzlichter

Nachdem der Künstler die Flaschen skizziert hat, legt er mit einer blassen Mischung aus Umbra natur und Paynesgrau einen großflächigen, sanft verlaufenden Farbauftrag an, wobei er nur die späteren Glanzlichter weiß ausspart. Wenn dieser Auftrag getrocknet ist, folgt mit Cölinblau und einer Spur Lichter Ocker gebrannt ein zweiter, bei dem die weißen Partien wiederum unberührt bleiben. Dann wird der obere linke Bereich mit einer naß-in-naß aufgetragenen kräftigeren Mischung aus Ultramarin und Lichter Ocker gebrannt abgedunkelt. Sobald der Hintergrund getrocknet ist, können Sie die beiden Flaschen links mit Saftgrün und Siena gebrannt anlegen. Für die große Flasche verwendet der Künstler Ultramarin, das er aber nur oben und unten aufträgt. Den Teil der Flasche, der das Licht reflektiert, spart er aus; für die Flasche in der Mitte verwendet er Cölinblau.

1

2. Wenige Glanzlichter

Skizzieren Sie flüchtig das Arrangement der Flaschen, und tragen Sie dann auf das ganze Blatt eine sehr wäßrige Lösung aus Cölinblau, Lichter Ocker gebrannt und Chromoxidgrün auf; die Spitzlichter sparen Sie dabei aus. Wenn die Farben leicht angetrocknet sind, können Sie die beiden Flaschen links mit verdünntem Chromoxidgrün andeuten.

Als nächstes malen Sie die große Flasche. Für sie nehmen Sie Ultramarin gemischt mit etwas Chromoxidgrün. Dunkeln Sie die Farben an einigen Stellen mit einer Spur Lampenschwarz ab. Keinesfalls dürfen die Glanzlichter übermalt werden. Mögen sie auch sehr klein sein – sie sind ein unverzichtbarer Bestandteil, um den Charakter des Materials deutlich zu machen. Für die kleinere blaue Flasche verwendet Millard verdünntes Cölinblau. Die beiden grünen Flaschen rechts deutet er mit einer Mischung aus Chromoxidgrün, Saftgrün sowie Lampenschwarz für die Schatten an.

2

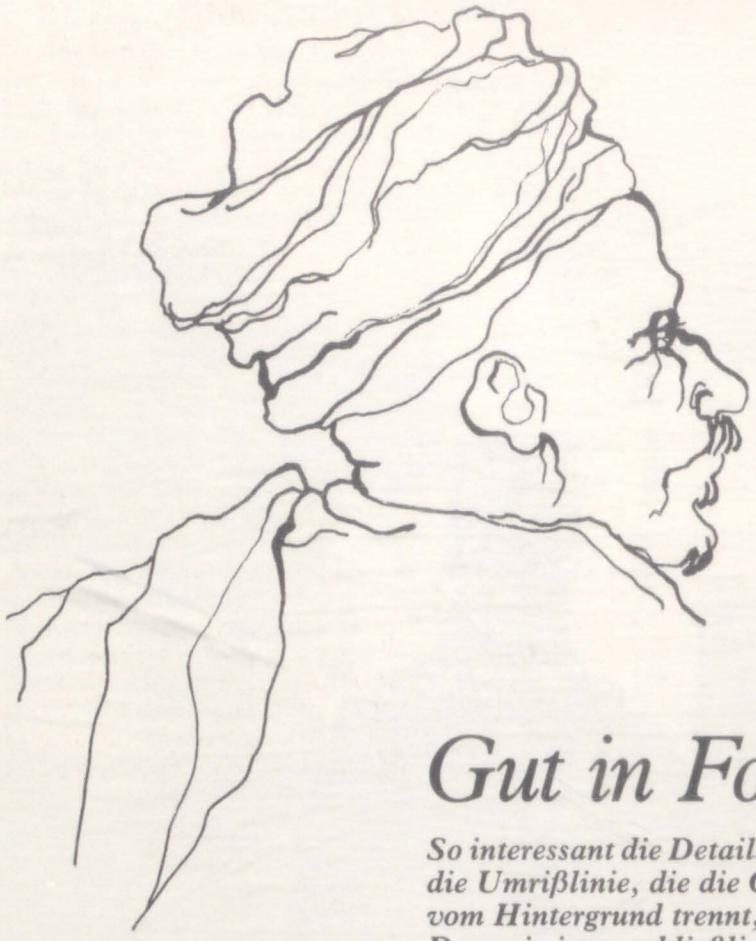
3. Farbige Glanzlichter

Bereiten Sie auf der Palette eine dünne, blasse Mischung aus Saftgrün und Siena gebrannt vor, und tragen Sie diese auf die gesamte Bildfläche auf. Nur die Flaschen im oberen Bildteil bleiben ausgespart. In diesem Fall dienen die weißen Partien als Gegengewicht zu den recht dunklen Farbtönen der Komposition.

Wenn die Farbe getrocknet ist, können Sie die vier Flaschen im Vordergrund mit einem dünnen, sanft verlaufenden Saftgrün gestalten. Variieren Sie die Farbdichte, damit abgestufte Tonwerte entstehen. Lassen Sie alles trocknen, und deuten Sie dann die Schatten auf den drei Flaschen links mit Saftgrün, Siena gebrannt, Elfenbeinschwarz und Kobaltviolett an. Für die Schatten auf der blauen Flasche nehmen Sie Cölinblau und Ultramarin.

Sobald diese Aufträge getrocknet sind, können mit Siena gebrannt, Kobaltviolett und Saftgrün die Schatten, die die Flaschen auf den Tisch werfen, eingefügt werden. Mischen Sie diese Farben vorher auf der Palette an. Einige der Glanzlichter deutet Millard mit Kadmiumorange dunkel an, die übrigen mit Kobaltviolett. Der warme Orangeton stellt einen wohltuenden Kontrast zu all den kalten Blau- und Grüntönen dar.

3



Gut in Form

So interessant die Details innerhalb einer Form sein mögen – die Umrißlinie, die die Gesamtform umschließt und sie vom Hintergrund trennt, sollte nicht vernachlässigt werden. Denn sie ist es schließlich, die der Komposition Halt gibt.

Ein gutes Beispiel dafür ist diese Skizze von Carole Katchen. Die Künstlerin gestaltet die Konturlinie so frei und lebendig, daß sich ein raffiniertes Wechselspiel zwischen Figur und Zeichengrund ergibt. Die organisatorische Gesamtform aus Kopftuch, Profil und Schulterpartie teilt auch den umgebenden Raum in reizvolle Negativformen auf.

Die Betonung der beinahe ununterbrochen fließenden Außenlinie ruft die Assoziation mit Landkartenzeichnungen wach. Auch die Innengliederung mit ihren flußartigen, sich auffächernden, freistehenden Linien legt einen solchen Vergleich durchaus nahe.

Die Linie hat in dieser Skizze eine starke Eigendynamik. Carole Katchen gibt ihr viel Freiheit, so daß sie über ihre beschreibende Funktion hinaus grafische Qualitäten annimmt. Während sie sich um die Kontur des Mannes windet, schwillt sie an und ab, verzweigt sich, bildet tiefe Akzente und kritzelige Schlenker. Sie wirkt zugleich frei und doch konzentriert.

„Mann im Bus, Äthiopien" von Carole Katchen, Tusche auf Papier, 23 cm x 18 cm.

Grafischer Trick

Diese Art der Strichführung ist ein grafischer Trick. Wenn man zeichnerisch sehr sicher ist, kann man es sich leisten, die Linie freier tänzeln zu lassen. Sie können das einmal selbst ausprobieren: Ziehen Sie eine sorgfältige Bleistiftzeichnung anschließend sehr frei mit Tusche und Feder nach. Der kritzelige, leicht nervöse Strich hat einen eigenen Reiz, und die zugrundeliegende Vorzeichnung gibt dem Ganzen zusätzlichen Halt.

Eine Figurenzeichnung sollte immer eine gewisse Ausgewogenheit und Stabilität vermitteln. Ob eine Zeichnung diese Kriterien erfüllt,

läßt sich gut beurteilen, wenn man sie als ein Muster abstrakter Formen betrachtet und sich nicht vom dargestellten Motiv ablenken läßt. Hilfreich für eine solche Sehweise ist es, eine Zeichnung im Spiegel zu betrachten oder auf den Kopf zu stellen, weil man dann weniger vom Bildgegenstand abgelenkt wird.

In ihren Skizzen versuchte die Künstlerin Carole Katchen vor allem die kompakte Form des in der Sonne hockenden Mannes, den sie bei einer Bootsfahrt auf dem Nil entdeckte, wiederzugeben. Die einfache Grundform kommt noch besser zur Geltung, wenn man die Figur schwarz ausfüllt, so daß sie sich silhouettenartig vom Hintergrund des Bildes abhebt.

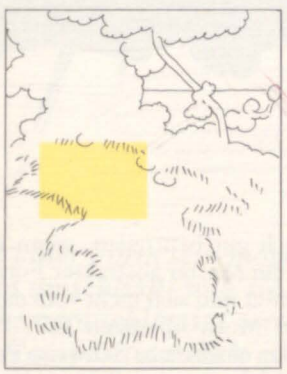
Färbt man hingegen die umgebenden Partien schwarz ein, so erkennt man deutlich die negativen Formen der Komposition. Bei einer gelungenen Zeichnung stehen die positiven Formen der Figur und die negativen Formen der sie umgebenden Partien in einem spannungsreichen Verhältnis zueinander.

„Sudanese auf einem Boot" von Carole Katchen, Tusche auf Papier, 25 cm x 18 cm.

Die Handschrift der Meister

Der Pinselduktus eines Gemäldes kann ebenso unverwechselbar und ausdrucksstark sein wie die charakteristische Handschrift eines Menschen. Er ist das individuelle Ausdrucksmittel jedes großen Malers.

Privatsammlung, USA



„Oleanderbüsche im Garten des Saint-Paul-Asyls" von Vincent van Gogh, 1889. Aquarellfarben auf Papier, 61 cm x 47 cm. Der züngelnde Pinselduktus füllt das ganze Blatt; das direkte Nebeneinander der einzelnen, oft komplementären Farbstriche verstärkt noch ihre flirrende Leuchtkraft.

„Daß die Handschrift des Menschen Bezug auf dessen Sinnesweise und Charakter habe, und daß man davon wenigstens eine Ahnung von seiner Art, zu sein und zu handeln, empfinden könne, ist wohl kein Zweifel", schrieb Johann Wolfgang von Goethe 1820 in einem Brief. Diese Aussage, gemünzt auf die Graphologie der Schriftzeichen, läßt sich auch auf die Art der Pinselstriche übertragen, die ein Maler benutzt. Aber erst im Laufe des 19. Jahrhunderts gewann der Pinselduktus die individuelle Kraft, die die Werke eines van Gogh, eines Cézanne oder Toulouse-Lautrec so unverwechselbar erscheinen läßt.

In den Jahrhunderten vor den Impressionisten waren die europäischen Maler bemüht, die unmittelbare Spur des Pinsels, seine unverwechselbare Eigentümlichkeit zu verschleiern und zu vermeiden. In der häufig verwendeten Technik der Lasurmalerei wurden Farbflächen durch mehrfaches Auftragen unterschiedlich heller Farbschichten langsam und sorgfältig aufgebaut.

Pinselsprache

Von Tizian ist bekannt, daß er ein und dieselbe Stelle dreißigmal und mehr lasierte. Diese altmeisterliche Schichtmalweise erzeugte einen unnachahmlichen Glanz und Schimmer der Farben. Die Spur des Pinsels aber, als eigenständiges Gestaltungsmittel, trat bei dieser Malweise in den Hintergrund. Die Pinselsprache diente dem Bildinhalt; sie hatte niemals ihren eigenen kalligraphischen Wert. Ganz anders ist das in der ostasiatischen Malerei. Jeder Pinselstrich ist für den Betrachter deutlich nachvollziehbar. Der ostasiatische Tuschkünstler ist Maler und zugleich Schriftkünstler. Die Meisterschaft seiner Pinselführung soll sowohl in seinen Bildern wie auch in seiner Schrift nicht nur die äußere Erscheinungsform eines Gegenstandes exakt wiedergeben; sie soll sein Gefühl und seine Stimmung

spontan und lebendig ausdrücken und dabei den künstlerisch-technischen Vorgang offenlegen. Die Werke des Tuschmalers sollen „Siegelabdrücke des Herzens" sein, schrieb vor Jahrhunderten ein chinesischer Schriftsteller.

„So einfach wie Atmen"

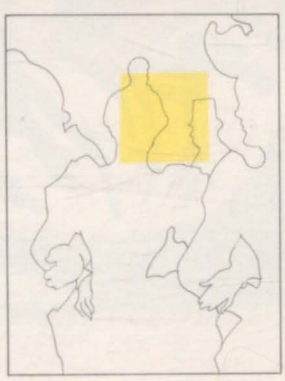
Eine solche Übereinstimmung zwischen Schrift- und Malkunst hat es in Europa nicht gegeben; für Jahrhunderte blieb die Zeichnung gegenüber der Malerei sekundärer Bestandteil der europäischen Kunstentwicklung. Dies änderte sich erst, als im 19. Jahrhundert europäische Maler mit japanischer Kunst in Berührung kamen. „Ich beneide die Japaner um die ungemein saubere Klarheit, die alle ihre Arbeiten haben. Das ist so einfach wie Atmen, und sie machen eine Figur mit ein paar sicheren Strichen", schrieb van Gogh. Hatten noch die Impressionisten den Blick ständig zwischen Naturvorbild und Gemälde hin und her gleiten lassen, so entstanden van Goghs Werke aus seiner Fähigkeit eines fast schmerzhaft gesteigerten Naturerlebens.

Diese Intensität ließ das Bild vor seinem visionären inneren Auge entstehen und ermöglichte es ihm, das Bild rauschhaft in einem Zug zu malen. Damit war er der Geisteshaltung eines japanischen Künstlers sehr nahe, der nach eingehendem Studium des darzustellenden Gegenstandes das Bild, das vor seinem inneren Auge enstanden ist, in einer einzigen, großen Bewegung zu Papier bringt. Van Gogh kopierte asiatische Tuschzeichnungen und Holzschnitte und studierte die schwingende Linienkunst der Japaner. Er zeichnete dabei hauptsächlich mit der Rohrfeder und versuchte, die typischen Punkt- und Kommastrich-Strukturen nachzuempfinden, die in der ostasiatischen Kunst einen graphischen Ausgleich zwischen Fläche und Perspektive schaffen.

Diesen typischen Duktus der

„La Goulue betritt das Moulin Rouge" von Henri de Toulouse-Lautrec, 1892. Temperafarben auf Papier, 80 cm x 60 cm. Deutlich zeigt das Bild den wunderbar freien und lockeren Pinselduktus Toulouse-Lautrecs. Im Detail ist der komplementäre Gebrauch gelber und violetter Pinselstriche im Gesicht der Frau zu erkennen. Auch die Falten und Strukturen des weißen Kleides der Goulue, einer gefeierten Chansonette der Pariser Boheme, wirken wie mit dem Pinsel gezeichnet.

Mrs. David Levy Bequest, Museum of Modern Art, N.Y.



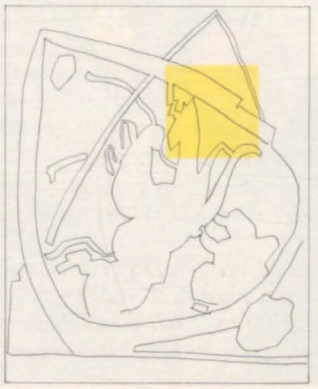
Rohrfederzeichnung übernahm van Gogh in seiner Malerei. Kurze, dicht nebeneinander gesetzte Pinselstriche von intensiv leuchtender Farbe beschreiben die Gegenstände. Der Pinselduktus „deformiert" fast die Formen, nirgends gibt es Ruhe oder eine strenge Struktur, alles scheint zu vibrieren. So spiegeln sich in der leidenschaftlichen Erregtheit seines Pinselstriches van Goghs überreizte Nerven wider, und immer wieder kommt in den strömenden wirbelnden Bildern sein leidenschaftliches Bekenntnis zum Ausdruck: „Ich liebe die Natur, die fast brennt!" Mit seiner Vereinfachung der Formen, der gleichzeitigen Steigerung der Leuchtkraft der Farbe und seinem leidenschaftlich spontanen Farbauftrag erreichte er eine Ausdrucksstärke, die weit über den Impressionismus hinausreicht.

Auch die Werke Toulouse-Lautrecs zeigen deutlich die Einflüsse fernöstlicher Bildkunst. Alles in ihnen ist darauf angelegt, einen überzeugenden Eindruck von Lebendigkeit und Spontaneität zu erzeugen. Wie in einer malerischen Momentaufnahme wurden angeschnittene Figuren mit skizzenhaftem Pinselduktus entworfen. Lebhafte, oft komplementäre Farbflecken wurden übergangslos nebeneinandergesetzt; es scheint, als wenn Toulouse-Lautrec mit dem Pinsel zeichnete. Deutlich wird in der kalligraphischen Form der Umrisse der Flächenstil der Japaner: Die flachen Figuren sind kaum durch Licht und Schatten modelliert, sondern durch eine geschickte Staffelung im Raum organisiert. Seine fast ornamentale Flächen-, Farb- und Linienordnung nutzte Toulouse-Lautrec für zahlreiche Illustrationen und die meisten Plakatentwürfe.

Ornamentale Einheit

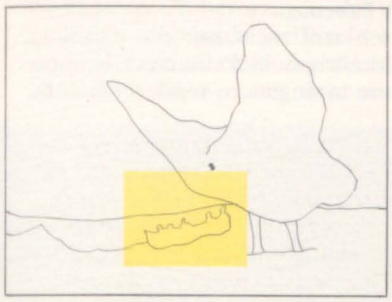
Solche ornamentalen Elemente spielen auch in Kandinskys Skizze für den Umschlagentwurf der Zeitschrift „Der blaue Reiter" eine Rolle. Mit stark stilisierten Formen versuchte er, dekorative Effekte zu erzielen. Dabei verbinden sich Schrift, Rahmenelemente und die zum bloßen Zeichen abstrahierte Figur des Reiters zu einer ornamentalen Einheit; man kann hierin schon eine Vorstufe zur abstrakten Malerei sehen. Ähnlich wie in einer japanischen Tuschzeichnung wurde auch bei diesem Umschlagentwurf der unbehandelte Malgrund in die Gesamtwirkung miteinbezogen und betont die graphische Gesamtwirkung der Skizze.

„Skizze für das Jahrbuch des Blauen Reiter", von Wassily Kandinsky, 1911. Bleistift und Wasserfarben auf Papier. In die mit Bleistift zart vorskizzierten Formen setzte Kandinsky mit kontrolliertem Pinselstrich hell- und dunkelblaue Wasserfarbe. Dem Kunsthistoriker wird hier schon deutlich, wie dicht sich Kandinsky bereits an der Schwelle zur völligen Abstraktion befand.

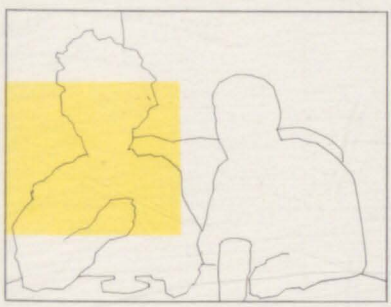


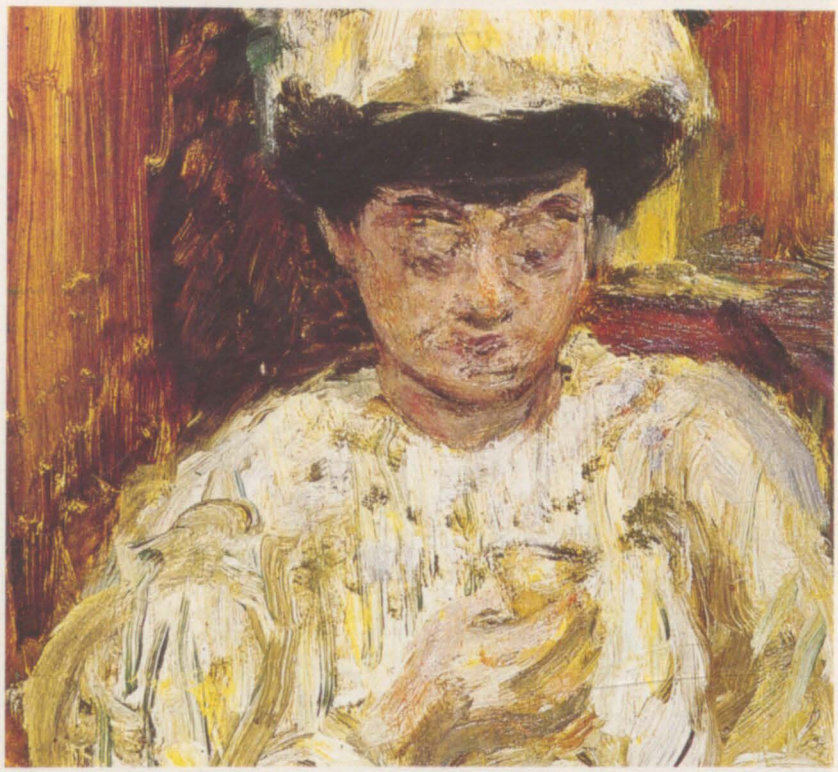
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Galerie Welz, Salzburg



Musée Léon Alègre, Bagnols-sur-Cèze





Oben: „Die Erscheinung auf See" von Alfred Kubin, 1905. Temperafarben auf Leinwand. Kubin (1877–1959) war weniger Maler als vielmehr meisterhafter Illustrator der Phantastischen Literatur eines E.A. Poe oder E.T.A. Hoffmann. Als Schöpfer visionärer Druckgraphik gelingt es ihm in seinem fast monochromen Bild durch einen raffinierten, an Turner erinnernden Pinselduktus die entfesselten Elemente darzustellen.

„Das kleine Café" von Pierre Bonnard, 1900, Ölfarben. „Unser Gott ist das Licht", sagte Bonnard (1867–1947) einst zu einem jungen Künstler. Und diesem Gott huldigte sein Pinselduktus, mit dem er die unterschiedlichen Lichtwirkungen wiedergegeben hat. Selbstbewußte, klar unterscheidbare Pinselstriche, die schon aus sich heraus zu leuchten scheinen, verschmelzen zu subtilen Variationen des Lichts.

Daniel Chard

„Man kann nur dann überzeugend Landschaften nach Photos malen, wenn man zuvor viel im Freien war und die Landschaftsformationen sehr genau studiert hat", erzählt uns der amerikanische Künstler.

„In meinen Landschaftsdarstellungen nutze ich jeden Hügel, Baum und jedes Haus, um durch eine wohlüberlegte Komposition das Bild überzeugend wirken zu lassen. Dabei ordne ich die Landschaftsteile auf dem Bild meinen Kompositionsideen unter; sie werden daher oft ganz anders dargestellt, als ich sie in der Natur vorgefunden habe.

Räumliche Illusion

Die Natur, die reale Landschaft ist für mich die Quelle der Inspiration und zugleich Ausgangspunkt, mit dem ich in meinen Bildern arbeite. Obwohl ich die Natur meiner Bildidee unterwerfe, gelte ich als realistischer Maler. Das liegt sicher daran, daß ich der genauen Konstruktion des Raumes große Bedeutung beimesse und so eine überzeugende räumliche Illusion in meinen Bildern schaffe. Jahrelang habe ich Werke der Maler, die ich am meisten bewundere – Degas und van der Weyden, um nur zwei zu nennen – intensiv studiert, und ich habe versucht, zu verstehen, wie diese großen Meister die Illusion geschaffen haben.

Ich will nicht nur die einzelnen Bildteile geschickt zu einer Komposition arrangieren, sondern auch ihr

Volumen und ihre Struktur überzeugend wiedergeben. Um den dreidimensionalen Raum auf einer zweidimensionalen Fläche für den Betrachter schlüssig darzustellen, muß ich herausfinden, wie das Auge und der Verstand den Raum wahrnehmen – erst dann übertrage ich das Beobachtete aufs Papier.

Photographische Quellen

Bevor ich anfange zu malen, entscheide ich, welchen Aspekt einer Landschaft ich bevorzugen will. Die in Frage kommende Stelle erforsche ich dann gründlich und mache davon viele Photos aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln.

Ich bevorzuge Photos auch deshalb, weil ich die Proportionen der Sujets mit meinen verschiedenen Objektiven manipulieren kann. Anhand der vielen Photos kann ich die Informationen so lange drehen und wenden, bis ich eine Konzeption finde, die meinem Bild eine interessante Struktur geben kann. Wichtig ist, daß ich dem Grundrhythmus der Natur bei aller Manipulation noch treu bleibe.

Das Bild „Blick auf Route 22 A" entstand nach einer für mich idealen Aufnahme: Die Schatten auf dem Hang geben ein Gefühl für die räum-

MIT DEN FINGERN MALEN

„Ich verwende ausschließlich Colinski-Rotmarder-Pinsel Nr. 0 oder 1, oder ich male mit den Fingern. Mit meinen Fingern entstehen oft zufällige und überraschende Muster, die mir viel eher den in der Natur zu beobachtenden Mustern zu entsprechen scheinen."

„Blick auf Route 22 A", Acryl auf Papier, 22 cm x 56 cm. Für Daniel Chard ist der wichtigste Aspekt der Landschaftsmalerei die Darstellung der Tiefenwirkung.

Mit frdl. Gen. O. K. Harris Gallery, New York City

PALETTE AUS ERDFARBEN
„Meine Palette besteht hauptsächlich aus Erdfarben – ich benutze sehr häufig Umbras, Sienas und erdige Grüntöne. Nur selten kommen in meinen Bildern intensive Rot- oder Gelbtöne vor."

MEINE PAPIERWAHL
„Früher habe ich auf feinem, glattem Papier gearbeitet, weil es mir für die Acrylmalerei am besten geeignet schien. Ebenso gut gefiel mir die Arbeit auf einer grundierten Hartfaserplatte. Egal, worauf ich arbeite: weder eine rauhe Papiertextur noch ein zu deutlicher Pinselstrich darf die Klarheit meiner Farben beeinträchtigen."

liche Tiefe und für die Bodenformation. Außerdem sorgen sie für eine logische Entwicklung vom Vordergrund zum Hintergrund und verdeutlichen die Struktur des Grases.

Die Form der Häuser ist auf die Entfernung kaum mehr zu erkennen, dafür wird aber ihr Verhältnis zur landschaftlichen Umgebung sehr deutlich. Ich hatte die Wahl, die Häuser entweder stärker zu betonen oder sie in die Landschaft eingebettet in den Hintergrund treten zu lassen.

Skizze und Bild

Das Photo zeigt einen dynamischen Bildaufbau und eine klare Struktur: entscheidende Merkmale eines ausdrucksvollen Gemäldes. Meine grobe Bleistiftskizze arbeitet diese Struktur heraus: Ich habe die horizontalen Flächen der Baumschatten betont, die in ihrer Staffelung Vorder- und Hintergrund miteinander verbinden.

Beim eigentlichen Gemälde entschied ich mich für folgende Vorgehensweise:

1. Schritt: Ich lege mit dünnen Acrylschichten die grundsätzliche Hell-Dunkel-Verteilung fest. Hier ist die Mischung zu dunkel, und ich fertigte sogleich eine neue Vorlage an.

2. Schritt: Mit einem wäßrigen Farbauftrag lege ich die Baumschatten an. Mit den Fingerkuppen betupfe ich diese Stellen noch bevor sie ganz getrocknet sind, um ihnen eine gewisse Textur zu geben. Ohne diesen kleinen Kunstgriff würde die Oberfläche leicht zu glatt und steril wirken. Außerdem gestalte ich die zwischen den Bäumen durchschimmernden Farbflächen der Gebäude.

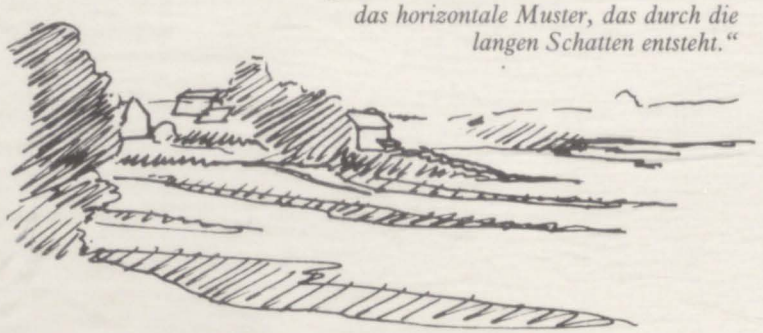
3. Schritt: Einige Farbtupfer deuten die Form der Bäume an. Ein sanft verlaufender Grünton, den ich teilweise mit einem Tuch wieder aufnehme, bringen erstes Leben in die Wiesenfläche.

4. Schritt: Jetzt kontrastiere ich die hellen Grüntöne mit einem dunkleren, transparenten Grün. Um die Tiefenwirkung des Bildes aufzubauen, setze ich so auch die anderen hellen Partien gegen die Schattenbereiche ab. Die Komposition ist nun fast abgeschlossen, und mir bleibt nur noch, einzelne – vielleicht noch unklare Bildelemente – pointierter herauszuarbeiten.

5. Schritt: Den letzten Schliff erhält das Bild, indem ich schon vorhandene Farb- und Tonwertkontraste noch weiter verstärke. So verleihen einige kleine, dunkle Büsche und deren kühle Schatten im Kontrast zum wärmeren, transparenten Ton der Wiese dem Bild mehr Brillanz und Tiefenwirkung. Zum Schluß erhalten die Bäume Schlaglichter, und die Schatten werden mit einem Blauton verdeutlicht."

„Das Photo, das ich als Grundlage für mein Gemälde verwendete. Ich entscheide mich immer für eine Aufnahme, die eine geschlossene und klare Struktur zeigt, obwohl ich dann oft nur ein paar der Bildelemente aus dem Photo auswähle."

„Meine vorbereitende Skizze. Sie betont das horizontale Muster, das durch die langen Schatten entsteht."



Fünf Schritte beim Malen einer Landschaft: Die wichtigsten Tonflächen werden angedeutet (1) – hier zu dunkel geraten – und dann mit wäßrig aufgetragener Farbe herausgearbeitet (2); als nächstes kommen die Bäume hinzu und der erste grüne Farbauftrag für die Wiese (3); schließlich werden die Kontraste verstärkt (4) und Details hinzugefügt, um das Bild klar zu gestalten (5).

1

2

3

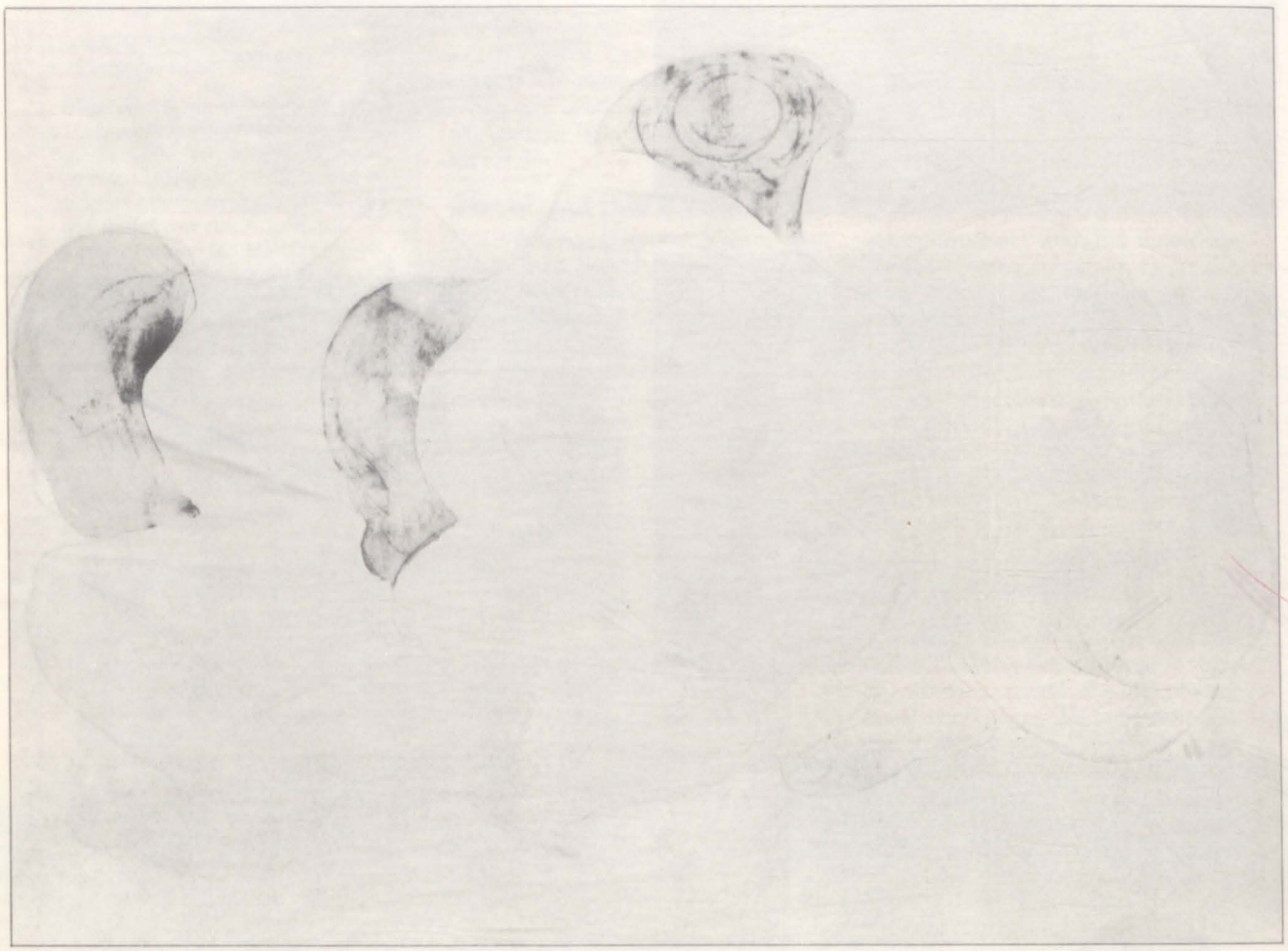
4

5

1947

Rhythmische Wiederholungen

Mit dem Stilmittel der gezielt eingesetzten Form- und Strukturwiederholung können Sie Ihrer Zeichnung eine geradezu hypnotische Wirkung verleihen.



Rodin Museum, Philadelphia. Geschenk von Jules E. Mastbaum. Photo: A. J. Wyatt

„Drei zusammengekauerte Frauen" von Auguste Rodin, Bleistift und Aquarell, 26 cm x 35 cm.

Scheinbar endlos aneinandergereihte, statische Liniengeflechte, geometrische Architekturstudien oder wohl geordnete Menschengruppen: Seit je her bedienen sich Künstler des Stilmittels der Form- und Strukturwiederholung. Ob in Kunstwerken alter Renaissancemeister oder den geometrischen Linien- und Formspielen der englischen Op-Art-Protagonistin Bridget Riley – stets aufs neue erliegt der Betrachter dem magischen Reiz, der von rhythmischen Strukturen ausgeht.

Jeder kennt die Faszination, die von einem besonderen Rhythmus eines Musiktitels, dem rhythmischen Versmaß eines Gedichtes ausgeht oder die geradezu hypnotische Wirkung des ständigen An- und Abschwellens der Meeresbrandung. Den gleichen Effekt können Sie auch im bildnerischen Bereich erzielen. Mit ein wenig Geschick lassen sich visuelle Rhythmen in Ihre Zeichnungen integrieren.

Wiederkehrende Formen

Folgende Argumente sprechen dafür, wiederkehrende Formen in eine Komposition einzufügen:

☐ Formwiederholungen geben Ihrem Bildaufbau Zusammenhalt. Eine rein willkürliche Anhäufung verschiedener Formelemente dagegen läßt eine Komposition beliebig und spannungslos wirken.

☐ Wiederkehrende Strukturen und Formen dienen der Übersichtlichkeit Ihrer Komposition, vergleich-

Tip

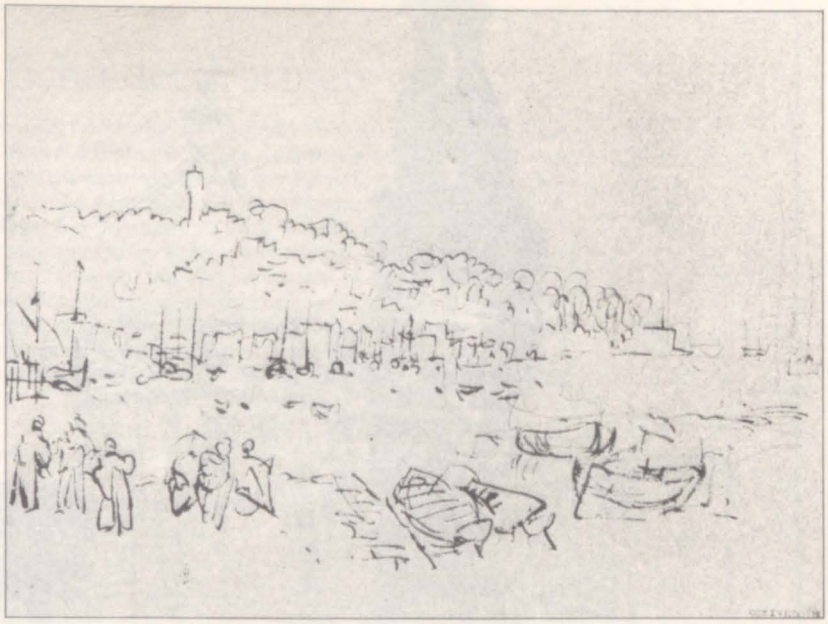
RHYTHMUS-VARIATIONEN

Mit Wiederholungen können Sie visuellen Rhythmus in Ihre Zeichnung bringen. Wiederkehrende Formen können auch dazu eingesetzt werden, die Stimmung eines Motivs herauszuarbeiten. Die Ruhe in einer hügeligen Landschaft etwa können Sie mit Kurvenlinien vermitteln, deren Formen Sie in Wolken und Bäumen wiederholen.

bar den Satzzeichen und Absätzen in einem Text.

□ Ein klar gegliederter Bildaufbau wiederum weckt die Aufmerksamkeit und animiert zu genauer Betrachtung.

Auguste Rodins Aktzeichnung zeigt nur ein Modell, das er jedoch aus verschiedenen Blickwinkeln zeichnete. Indem er die drei Körperansichten hintereinander staffelte, entstehen ein rhythmisches Formecho und ein starkes kompositorisches Muster. Dabei hat Rodin zwei Haltungen behutsam variiert und den dritten Körper nach rechts verschoben und leicht gedreht. Alle drei Komplexe sind zu einer bewegten Einheit verwoben.



Mit frdl. Genehmigung: Trustees of the British Museum

„Bucht mit East Cowes Castle im Hintergrund" von William Turner, Mischtechnik, 14 cm x 19 cm. Locker gesetzte Linienkürzel geben der Zeichnung ihren lebhaften Rhythmus.

Rhythmische Striche

William Turners expressiver Skizzenstil kommt in der kleinformatigen Hafenszene gut zur Geltung. Jeder einzelne zügige Federstrich trägt zum lebhaften Gesamtrhythmus dieses Motivs bei. Der Betrachter wird dazu verleitet, die locker gesetzten graphischen Kürzel wie Noten einer Partitur zu lesen.

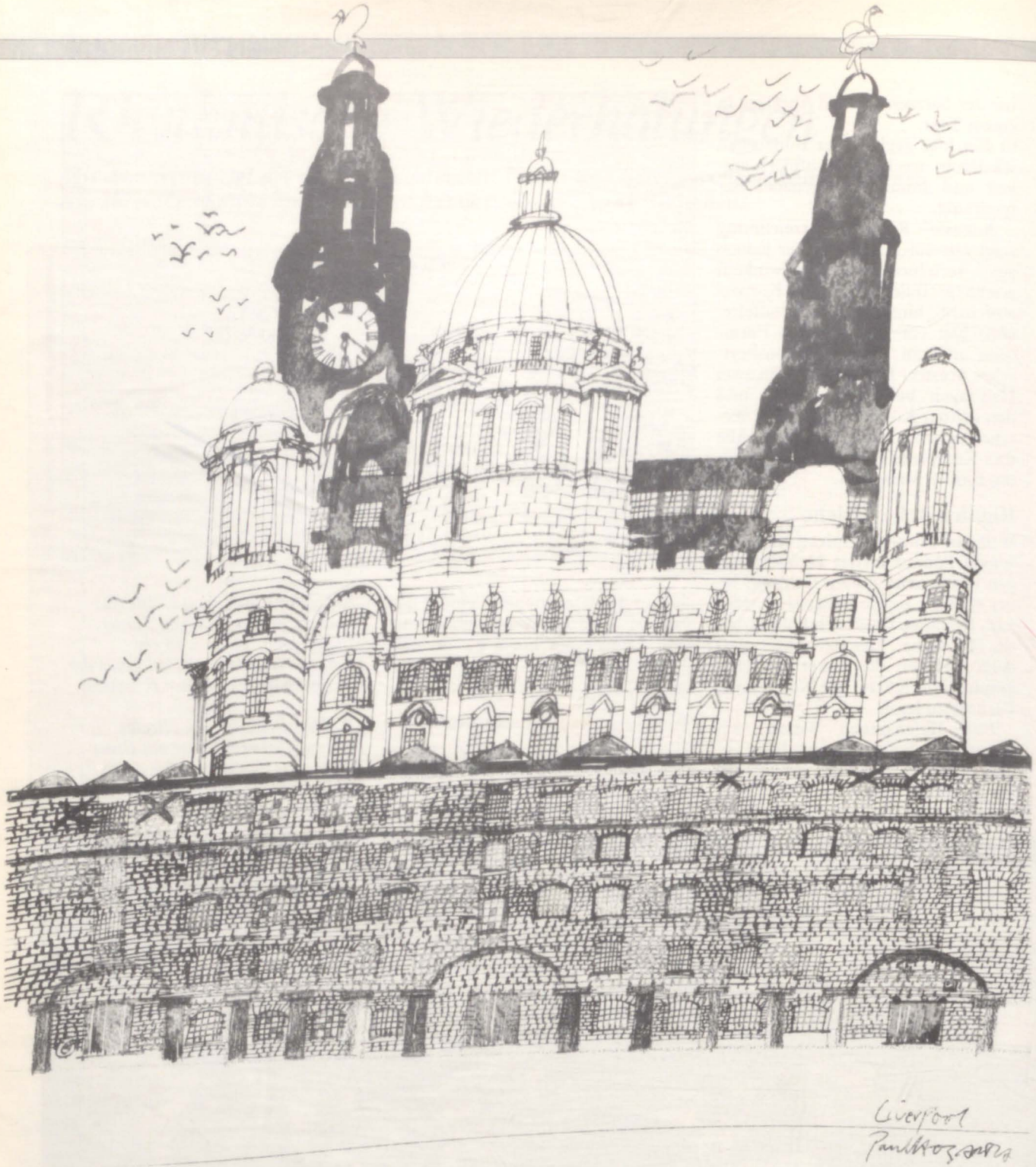
Für Hafenszenen bieten sich Formwiederholungen geradezu an. Die Vielzahl vertäuter Boote, das gleichmäßige Spiel der Wellen im Hafenbecken, das geschäftige Treiben an der Uferpromenade oder das visuelle Echo der Wasserspiegelungen – durchweg Formen, die sich ähneln, ohne aber monoton und langweilig zu wirken.

Wiederkehrende Gesten

Nicolas Poussin erzielt in seiner Zeichnung „Pyrrhus Rettung" Bewegung allein durch Wiederholung bestimmter Gesten. Mit ähnlichen

„Pyrrhus Rettung" von Nicolas Poussin, Federzeichnung mit Bister laviert. Die ähnlichen, aber doch variierten Gesten der Figuren verleihen ihr innere Geschlossenheit.

Mit frdl. Gen. Königin Elisabeth II.



Arm- und Beinhaltungen der von rechts ins Bild drängenden Figuren lenkt er den Blick des Betrachters durch das Bild. Der starke formale Zusammenhalt der Figurengruppe wird durch den einheitlichen Schattenverlauf zusätzlich verstärkt.

Architekturmuster

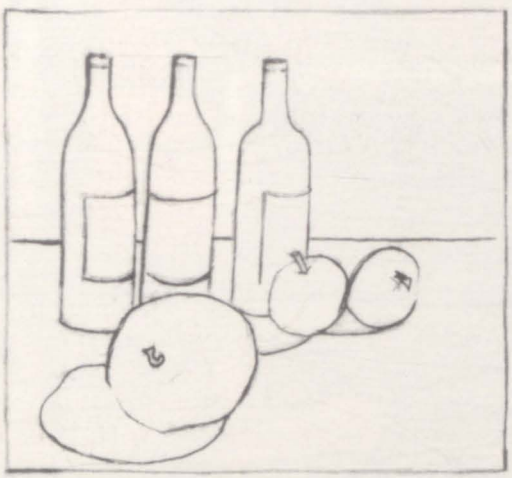
In Paul Hogarths Zeichnung tritt die Vorliebe des Künstlers für architektonische Strukturen deutlich zutage. Zahllose gleichartige Formen – hier Mauerwerk, Säulen und Fenster – beschreiben die Gebäude in den verschiedenen Bildebenen. Die Mauersteine im vorderen Bereich lassen das Haus einheitlich erscheinen. Die verspielten Formen der Säulen mit der Fensterfront sind deutlich abgesetzt und heben das Gebäude im Mittelgrund als Bildzentrum heraus.

„Das Royal Liver Gebäude mit viktorianischen Kaufhäusern, Liverpool 1965" von Paul Hogarth, Graphit, Bleistift und Tusche. Die angedeuteten Möwenschwärme und die große Turmuhr des dunklen Gebäudes im Hintergrund lockern die starken Architekturmuster auf.

Echo der Formen

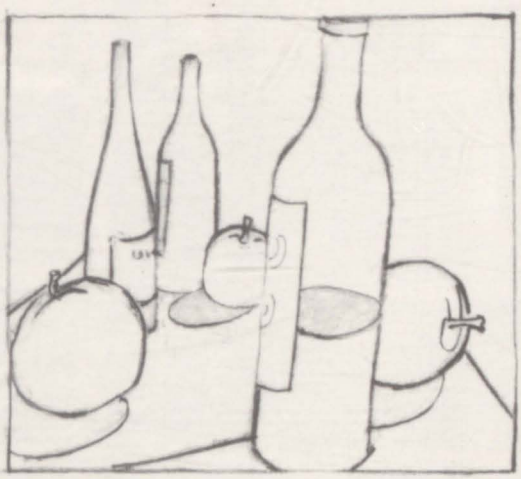
Rhythmische Struktur- und Formwiederholungen können Sie in rasch angefertigten Stillebenstudien auf einfache Weise ausprobieren. Für Ihr Arrangement sollten Sie mehrere gleichartige oder in der Form ähnliche Gegenstände verwenden. Probieren Sie verschiedene Zusammenstellungen Ihrer Objekte aus, und fertigen Sie dann einige zügige Bleistiftskizzen an. Sie können zum Beispiel stehende oder liegende Flaschen, ganze oder halbierte Früchte miteinander kombinieren; wichtig ist vor allem, daß Sie beim Betrachten Formverwandtschaften erkennen und die Gegenstände in engem Bezug zueinander stehen. Wenn Sie anschließend Ihre Vorstudien miteinander vergleichen, werden Sie feststellen, daß einige Arrangements formal geschlossen wirken, andere dagegen eher zerrissen oder monoton.

A



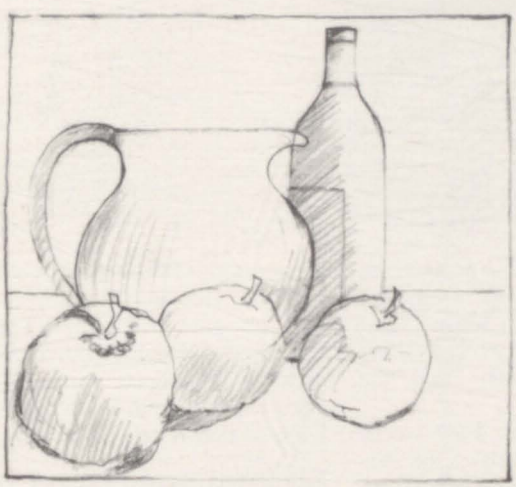
Die Formwiederholung wirkt zu regelmäßig. Zudem ist in der Anordnung der Apfel- und Flaschenformen keine Verknüpfung der unterschiedlichen Elemente erkennbar.

B



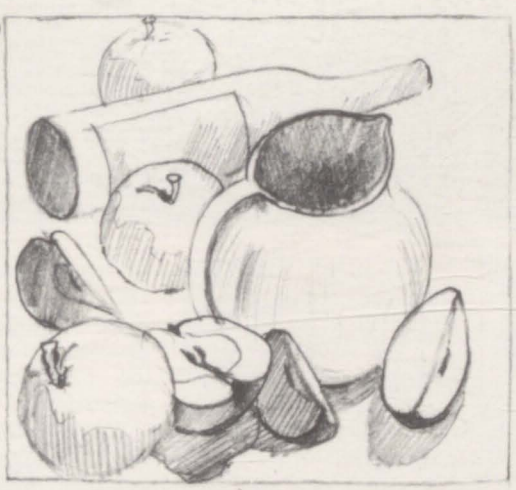
Die Zylinder- und Kugelformen von Flaschen und Äpfeln schaffen einen interessanten Rhythmus. Die interessanten Negativräume geben der Skizze Spannung.

C



Ein ausgewogener Bildaufbau: Die Umrisse des Kruges finden ihren Widerhall in den Rundungen der Äpfel. Die Flasche lockert das Arrangement auf. Die Licht- und Schattenmuster dagegen überzeugen nicht.

D



Hier beeindrucken die gelungene Hell-Dunkelaufteilung sowie die Wiederholung ovaler und runder Formen im Kontrast mit den sichelförmigen Apfelschnitzen. Die Vielfalt im geballten Aufbau vermittelt aber auch etwas Unruhiges.

Zeichnungen von Robert Woods

Bei Licht besehen

Wenn Sie bei Tagesgeslicht malen, müssen Sie sich auf ständig wechselndes Licht einstellen. Es ändern sich mit der Tageszeit auch Richtung, Farbe und Helligkeit.

Sammlung Robert Nelson

Oben: „Am Fenster (1)" von Jane Corsellis, Öl auf Leinwand, 36 cm x 41 cm. Detail ganz oben.

Im Sommer steht die Sonne hoch am Himmel; das Licht ist grell, die Schatten sind kurz. Im Winter steht die Mittagssonne dagegen viel tiefer; das Licht ist schwach, und die Schatten sind lang.

Um ein Gefühl für diese wechselnden Lichtverhältnisse zu bekommen, malt man am besten ein und dasselbe Sujet zu verschiedenen Tageszeiten – und vielleicht auch zu verschiedenen Jahreszeiten.

Führen Sie zunächst mehrere Vorstudien mit stark verdünnten Ölfarben aus. Wählen Sie sich dann diejenigen aus, die Ihnen am besten gefallen, und führen Sie diese als detaillierte Gemälde aus. Wenn Sie sich für eine bestimmte Tageszeit entschieden haben, sollten Sie das nicht mehr ändern – nur so erreichen Sie in diesem Fall eine einheitliche Atmosphäre.

Blick aus dem Fenster

Die Aussicht aus einem Fenster eignet sich sehr gut, um wechselnde Lichtverhältnisse zu studieren. Von dort aus können Sie die Auswirkungen auf den von Ihnen ausgewählten Bildschwerpunkt am besten kontrollieren. Sie machen es sich leichter,

wenn Sie sich ein möglichst einfaches Motiv wählen – konzentrieren Sie sich ganz auf das Licht.

Sie können Ihr Motiv – wie Jane Corsellis – mit einer leicht wehenden Gardine auflockern, die im wechselnden Tageslicht mal rosa, mal blau oder grau wirkt. Ein anderes apartes Element ist ein nur halb geöffnetes Fenster, das Ihnen Gelegenheit bietet, den ungehinderten Ausblick mit dem Blick durch eine Fensterscheibe zu vergleichen.

Jane Corsellis malte „Am Fenster (I)" bei indirektem Morgenlicht. Die Sonne scheint auf die gegenüberliegende Hauswand und läßt deren Ziegel als bunte Blöcke in Ocker-, Grau- und Orangetönen erscheinen. Diese Farben schimmern auch durch die Gardinen. Das morgendlich kühle Zimmer ist vom klaren und kalten Licht erfüllt, das von der zartblauen Wandfarbe reflektiert wird.

Die Rahmen beider Fenster bilden den Schwerpunkt in Jane Corsellis Komposition. Die Farben sind in Schichten aufgetragen. Vor allem in den dunkleren Partien ist die Farbe dünn und flüssig; in den hellen ist sie dagegen dick, trocken und kreideartig. Die raschen Pinselstriche lassen erkennen, daß die Künstlerin stets auf die sich ändernden Lichtverhältnisse reagieren mußte.

Schwerpunkt

„Am Fenster" (rechts, Detail unten) zeigt dasselbe Motiv am frühen Nachmittag. Die Sonne schien steil durch die Gardine und durch das halb geöffnete Fenster, und es entstand eine Kombination heller, gelbweißer, deckender Töne und blaßblauer Schattenmuster. Nun wirk-

Unten: „Am Fenster" von Jane Corsellis, Öl auf Leinwand, 102 cm x 122 cm. Detail ganz unten.

Sammlung Alan Taylor

Sammlung Robert Nelson

Oben: „Am Fenster (1)" von Jane Corsellis, Öl auf Leinwand, 36 cm x 41 cm. Detail ganz oben.

ten die Scheiben fast undurchsichtig, und die Ziegel der gegenüberliegenden Wand sind kaum zu erkennen. Jetzt spiegelt sich der vordere Fensterrahmen im gegenüberliegendem Fenster.

Gestaltung der Gardinen

In diesem Gemälde konzentriert sich die Künstlerin mehr auf das Wechselspiel warmer und kalter Schatten und Reflexe als auf die Geometrie der Fenster. Die verhältnismäßig große Wandfläche bietet ihr hierzu die bestgestalterische Möglichkeit.

Zum Malen der Gardinen im kühlen Morgenlicht (links, Ausschnitt oben) wird eine Mischung aus Chromoxidgrün, Kobaltblau, Kadmiumrot und Weiß verwendet. Schlaglichter und milchig blaue und lila Schatten deuten die Wellen des im Luftzug wehenden Stoffes an, der fast mit seiner Umgebung zu verschmelzen scheint.

Im Nachmittagslicht (oben rechts, Detail rechts) wirkt die Gardine stofflicher, greifbarer. Sehen Sie sich die beiden Bilder einmal mit zusammengekniffenen Augen an. Bei der Nachmittags-Version ist der Vorhang viel heller als das Umfeld. Er ist fast gänzlich titanweiß, mit

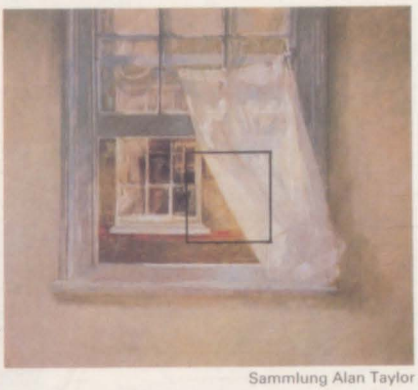
Tupfern von Kadmiumgelb hell, Lichtem Ocker, Kadmiumrot, Kobaltblau und Chromgrün. Einfachere Binnenformen, glattere, breitere Pinselstriche und weniger starke Farbkontraste lassen den „Nachmittags"-Vorhang im Vergleich zu der spinnwebartigen „Morgen"-Version fast bildhauerisch erscheinen: Tatsächlich würde auch die in Marmor gearbeitete Skulptur eines Vorhangs so aussehen.

Künstlerische Freiheit

Sie können die Auswirkung des Lichts zur verschiedenen Tageszeiten auf Farben, Formen und Schattenmuster in Ihrem Bild auch über das natürliche Maß hinaus verstärken. Aber Sie können diese Effekte auch dämpfen, wenn Sie das Gefühl haben, daß sie zu kraß sind und die Gesamtkomposition stören.

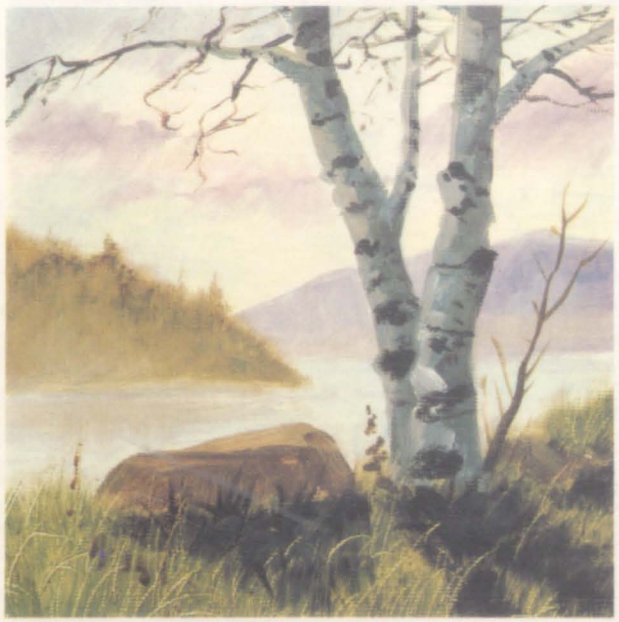
Auch Jane Corsellis greift in das Bild nochmals ein. In ihrer „Nachmittags"-Version korrigiert die Künstlerin zugunsten der Komposition mit leichter Hand die Wirklichkeit. Die Reihe leuchtend roter Backsteine, die in der ersten Version ein Stück unterhalb des Fensters liegt, hat sie hier dicht unter den Sims gerückt, so daß das Auge auf den Vorhang rechts gelenkt wird.

Rechts: „Am Fenster" von Jane Corsellis, Öl auf Leinwand, 102 cm x 122 cm. Detail unten.

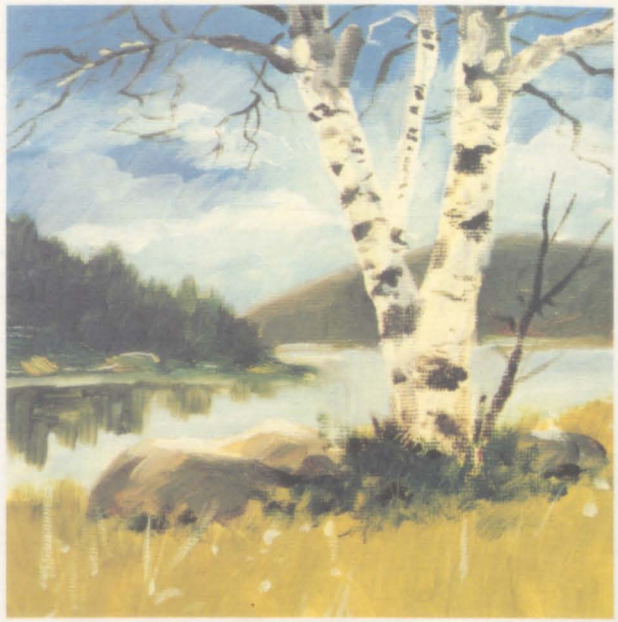


Sammlung Alan Taylor

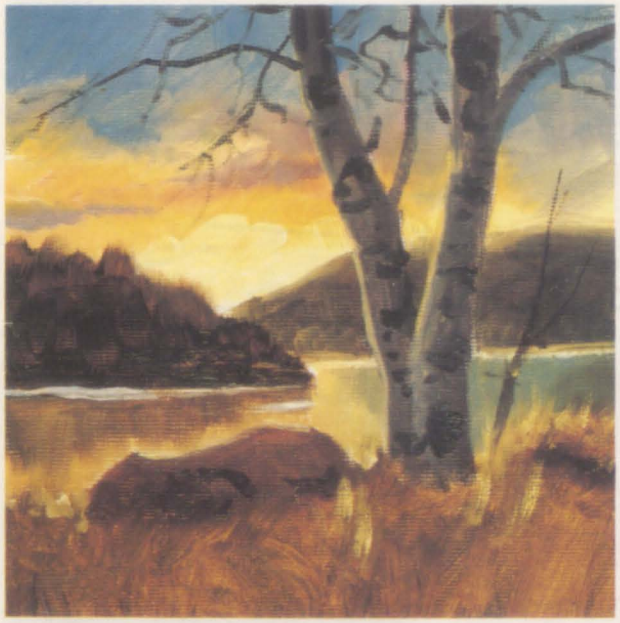
Wechselndes Licht



FRÜHES MORGENLICHT
Am frühen Morgen, wenn die Sonne noch tief am Himmel steht und das Licht noch nicht seine ganze Leuchtkraft erreicht hat, ist die Landschaft von zarten Farben erfüllt – weichen Gelbtönen, subtilen Grünschattierungen und dunstigen Rosa- und Lilatönen. Um diesen Effekt in einem Ölgemälde zu erzielen, tragen Sie flüssige Farbe mit einem weichen, flachen Pinsel auf.



MITTAGSLICHT
Um die Mittagszeit hat sich der Dunst aufgelöst. Die Sonne steht hoch am Himmel und taucht die ganze Landschaft in weißes Licht, so daß die Farben ihre volle Leuchtkraft entfalten. Der Himmel strahlt im intensiven Blau und Weiß, Gras und Blattwerk leuchten in satten Gelb- und Grüntönen. Um diese üppige Farbenpracht wiederzugeben, verwenden Sie dickere Farbe.



SPÄTES NACHMITTAGSLICHT
Am Spätnachmittag läßt die untergehende Sonne die fernen Landschaftsformen als Silhouette erscheinen und ruft einen starken Kontrast zwischen Lichtern und Schattenpartien hervor. Am westlichen Horizont strahlt der Himmel in den hellen und warmen Tönen des Sonnenuntergangs, während sich in den dunklen und kühlen Farben gen Osten schon die Nacht ankündigt.

MONDSCHEIN
In einer klaren Mondnacht weist der Himmel oft magische Blau-, Grün- und Violettöne auf. Diese Farbtöne kehren in den sanft beschienenen Partien der Landschaft noch intensiver wieder. Verwenden Sie flüssige Farbe und einen weichen, flachen Pinsel für die sanft ineinander übergehenden helleren Töne; die dunkleren Formen legen Sie mit kräftigeren Farben an.

Alle Bilder von Ferdinand Petrie

Leistenrahmen

Ein schwerer, dekorativer Rahmen ist für moderne und abstrakte Bilder kaum geeignet. Besser dazu paßt ein schlichter Leistenrahmen.

Gegenüber den herkömmlichen Bilderrahmen hat ein Leistenrahmen zwei große Vorteile: Zum einen ist er leichter herzustellen, da nur einfache Gehrungen gesägt werden müssen, zum anderen kosten die schlichten Leisten nur etwa ein Viertel dessen, was man für profilierte Rahmenleisten anlegen muß.

Leisten kaufen

Sie brauchen 13 mm starke, vorbehandelte Leisten; die gängigsten Breiten im Handel sind 5 cm und 2,5 cm.

Wenn Sie ein Bild auf Hartfaserplatte oder einer Holztafel rahmen, müssen Sie erst einen Hilfsrahmen bauen. Ein Kantholz mit einem Querschnitt von 2,5 x 2,5 cm reicht für Arbeiten bis zum Format 70 x 90 cm.

Wieviel Material Sie benötigen, errechnen Sie aus der Länge der beiden Schmal- und Längsseiten zuzüglich etwa 15 cm für die Überlappung an den Ecken.

Abmessen und Schneiden

An der langen Seite des Bildes von Ecke zu Ecke die erste lange Seite des Hilfsrahmens abmessen. Die Leiste im Winkel von 90° absägen und dieses erste Stück als Muster für die zweite lange Seite des Rahmens verwenden. Beide Leisten ans Bild halten und das Maß für die kurzen Leisten ermitteln.

Zwei aneinanderstoßende Rahmenteile nehmen und auf einer Fläche mit Leim bestreichen. Die beiden Teile in eine Gehrungszwinge legen und gleichmäßig und fest einspannen. Jetzt Drahtstifte einschlagen – je zwei auf einer Seite der Eckverbindung.

Den montierten Hilfsrahmen auf der Rückseite des Bildträgers so ausrichten, daß er mit allen Bildrändern bündig ist.

Schneiden des Außenrahmens

Leistenrahmen haben meist auf Gehrung geschnittene Ecken, aber man kann die Leisten auch einfach aneinander stoßen lassen. Zum Schneiden der Gehrungen wird die Leiste in eine Gehrungslade eingelegt und am unbeschnittenen Ende sorgfältig im Winkel von 45° abgesägt.

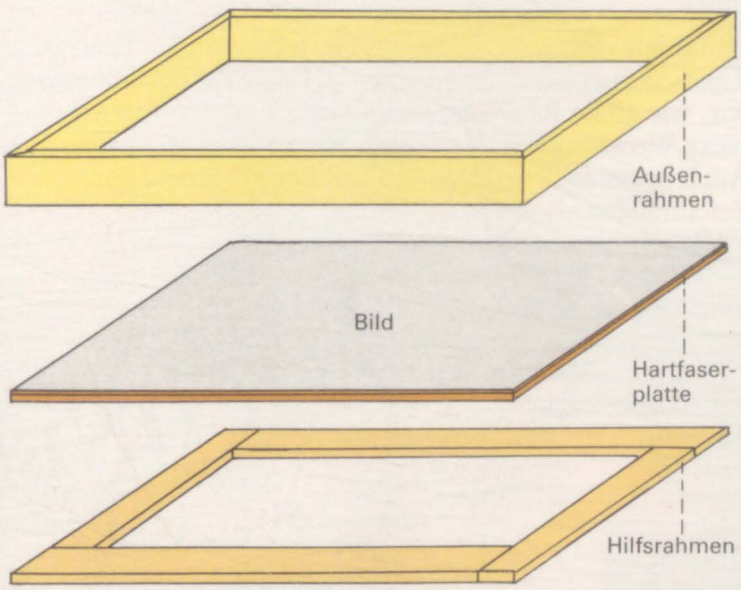
Den fertigen Hilfsrahmen als Schablone für das Abmessen der Seiten des Leistenrahmen verwenden. Legen Sie ihn auf eine flache Unterlage, und legen Sie die erste lange Seite des Leistenrahmens so an, daß die innere Ecke des Gehrungsschnittes mit der äußeren Ecke des Hilfsrahmens bündig ist.

Jeweils zwei der vier zugeschnittenen Teile in der Gehrungszwinge verbinden. Etwas Leim auftragen und zum Schluß jeweils zwei Drahtstifte auf einer Seite jeder Ecke einschlagen.

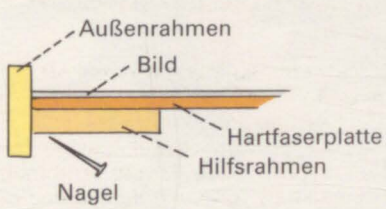
Die Rückseite des Bildträgers an den Rändern mit Leim einstreichen. Solange der Leim noch feucht ist, den Hilfsrahmen auflegen und die Teile fest zusammenpressen.

Zusammenbau

Den Leim mindestens vier Stunden trocknen lassen und dann den Leistenrahmen um Bild und Hilfsrahmen legen. Mit der Bildseite nach unten auf eine flache Unterlage legen und Drahtstifte in Abständen von 15 cm durch den Hilfsrahmen in den Leistenrahmen schlagen. Bei Bildern auf Leinwand die Drahtstifte durch den Leistenrahmen direkt in den Keilrahmen schlagen.



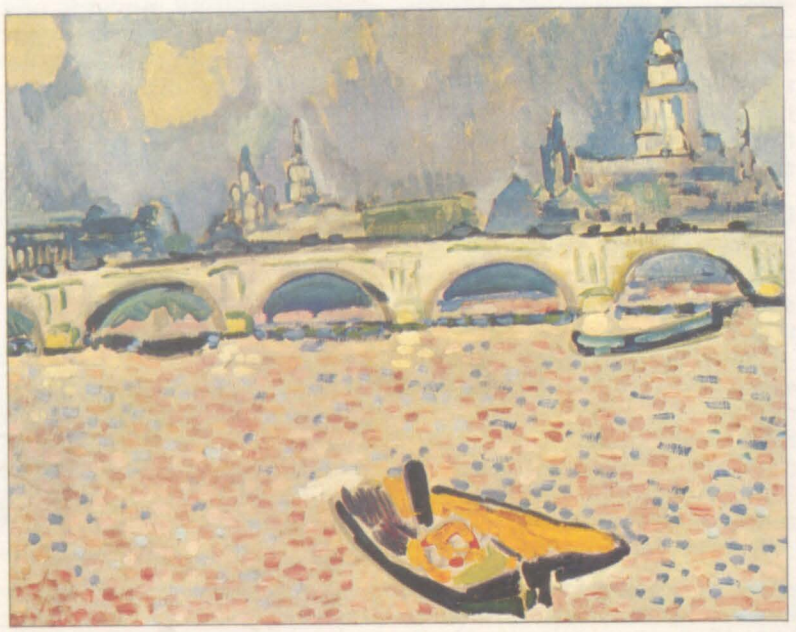
Ein Leistenrahmen besteht aus drei Teilen – dem eigentlichen Außenrahmen aus schlichten Leisten, einer Hartfaserplatte als Unterlage und einem Hilfsrahmen.



Querschnitt durch einen Leistenrahmen: Das Bild wird durch den Außenrahmen und den Hilfsrahmen gehalten. Ölbilder, die bereits auf Keilrahmen aufgezogen sind, benötigen keinen Hilfsrahmen.

Vorschau auf Heft 71

Licht und Farbe, das große Thema der Impressionisten, waren auch für die Maler des Pointillismus und Fauvismus bestimmend. In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** erfahren Sie, wie sich die unterschiedlichen Auffassungen der Maler aus dem jeweiligen Pinselduktus ablesen lassen.
Oft werden Künstler nur von dem Geheimnisvollen inspiriert, das eine Landschaft auszudrücken scheint. Um diesen Eindruck überzeugend wiedergeben zu können, müssen Sie in **AQUARELL** die Komposition geschickt planen und ganz spezielle Maltechniken einsetzen.



Raumtiefe und Atmosphäre spielen eine wichtige Rolle in der Landschaftsmalerei. In **SEHEN UND VERSTEHEN** zeigen wir, wie große Künstler (etwa Claude Lorraine) diese komplexe Wechselbeziehung in ihre Werke integriert haben.
Auch heute noch lassen sich Tiere besser anhand von Zeichnungen als durch Photographien bestimmen. **IM ATELIER** besuchen wir Roger Tory Peterson, einen namhaften Illustrator von Vogelkundebüchern.

Zeichnen sollte nicht nur ein mechanischer Vorgang sein – in unserer Rubrik **ZEICHENTECHNIKEN** wird dargestellt, wie Sie sogar einfachen Skizzen Ausstrahlung verleihen. Eine ausgediente Schubkarre mag langweilig wirken, doch in **SKIZZEN UND STUDIEN** ist selbst ein solches Motiv faszinierend.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 71

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 71

SEHEN UND VERSTEHEN	
Stimmung und Landschaftsraum	1957
Übung: Standort variieren	1961
ÖLMALEREI	
Eine klare Aussage	1962
ZEICHENTECHNIKEN	
Die eigene Interpretation	1966
Übung: Fördern Sie Ihre Vorstellungskraft	1968
SKIZZEN UND STUDIEN	
Roger T. Peterson	1970
IM ATELIER	
Die Liebe zum Detail	1974
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Die „wilden" Maler	1976
AQUARELL	
Malerische Schönheiten	1980
Übung: Einbruch der Dämmerung	1981
MATERIALKUNDE	
Ölmalpinsel I	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

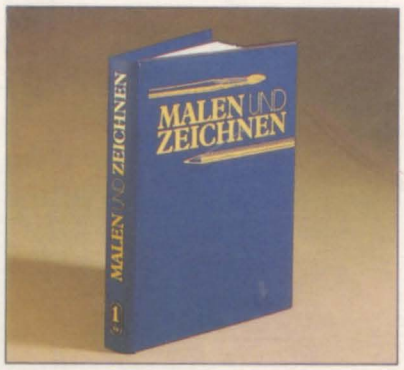
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel: 1970–1973 Patricia van Gelder; 1957–1961, 1976–1979 Fabbri; 1961, 1965 Edward Betts; 1963 Donald Holden; 1964 E. John Bullard; 1966–1969 Robert Kaupelis, 1974, 1975 Richard Bolton; 1980–1984 Irving Shapiro

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die englische Ausgabe ‚DRAW IT PAINT IT' erschien bei Watson-Guptill Publ./ Eaglemoss Publ. Ltd., © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986; weiteres Material wurde übernommen aus ‚CORSO DI DISEGNO', © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri S.P.A., Mailand. © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987, 1988.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Stimmung und Landschaftsraum

Raumtiefe und Atmosphäre spielen eine wichtige Rolle in der Landschaftsmalerei. Unsere Bildbeispiele zeigen, wie Maler diese Wechselbeziehung in ihre Werke integriert haben.

Landschaftsbilder leben vom Raumeindruck. Man mag noch so viele genau beobachtete Details aneinanderreihen, sie bleiben kraftlos, wenn sie nicht in einen spannungsvollen räumlichen Kontext eingebunden sind.

Dadurch sind in Landschaftsgemälden mehr noch als in anderen Genres Bildstimmung und Raumeindruck voneinander abhhängig. Wichtige Mittel bei der Raumkonstruktion sind die perspektivischen Größenänderungen, Verkürzungen und Überschneidungen. Als spezifisches Mittel der Landschaftsdarstellung tritt die Luft- und Farbperspektive hinzu, da das Phänomen der „dunstigen" Farbmilderung, Aufhellung und Verblauung ja erst bei größeren Distanzen in Erscheinung tritt.

Albrecht Dürers Landschaftsaquarell ist 1495 auf seiner ersten Italienreise entstanden. Er malte es sowohl mit zart gedämpften als auch mit klaren, kontrastreichen Tönen.

Regelverstoß

Die räumliche Tiefe vermittelte Dürer, indem er die einzelnen Hügelformationen staffelte und sie sich überschneiden ließ.

Besonders kühn erscheint aus heutiger Sicht, daß Dürer in diesem Aquarell die Regeln der Luftperspektive auf den Kopf stellte: Den Vordergrund malte er dunstig und kontrastschwach, während er den fernen Hintergrund detailgenau und klar wiedergab.

Kein Lehrbeispiel für die Luftperspektive also. Gerade aus der Verkehrung gewinnt das Aquarell jedoch seinen besonderen Zauber: Der matte Vordergrund strahlt Ruhe aus. Der hintere Hügel ist harmonisch eingebettet und drängt dennoch visuell nach vorne. Das ergibt eine starke kompositorische Span-

„Wehlsch pirg" (Südtiroler Berge) von Albrecht Dürer (1471–1528), Aquarell und Gouache, 21 cm x 31 cm.

Ashmolean Museum, Oxford

Dürer trug in seinen Aquarellen den Impuls der italienischen Renaissance über die Alpengrenze nach Norden. Verglichen mit dem engen Themenkatalog religiöser Motive und der formalen Erstarrung der Spätgotik manifestiert sich in Studien wie dieser eine ungeheuer moderne, entspannte Kunstauffassung, die an der diesseitigen sinnlichen Erscheinung der Welt interessiert ist. Auffällig an diesem Aquarell ist die Verkehrung der Regeln der Luftperspektive. Es ist gut möglich, daß diese gestalterischen Richtlinien Dürer 1495 noch nicht geläufig waren.

nung. Schließlich lenkt Dürer auf diese Weise unsere Aufmerksamkeit dorthin, wo sein besonderes Motivinteresse lag.

Claude Lorrain hat in dieser Bistertuschestudie die geradezu andächtige Stille und Harmonie einer italienischen Flußlandschaft wunderbar eingefangen. Raumeindruck und Atmosphäre sind einfühlsam miteinander verwoben.

Anders als bei Dürer folgen hier die Tonwerte den normalen Regeln der Luftperspektive: Die kraftvollsten Helldunkelkontraste etablierte Lorrain daher im Vordergrund. Tiefdunkle Büsche stehen krass gegen die helle Wasseroberfläche.

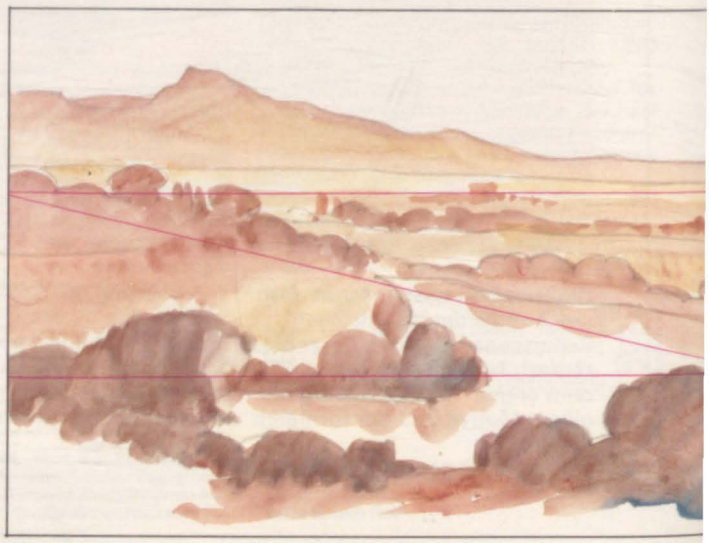
Im Mittelgrund sind die Kontraste deutlich gemildert, in der Ferne erscheinen sie dunstig hell und zart.

So entsteht eine tiefe Raumwirkung, die in der klaren Bildaufteilung aufgenommen und weiter verstärkt wird: Deutlich sind die vordere Böschung, das linke und rechte Flußufer sowie der bergige Hintergrund als Komplexe voneinander zu unterscheiden.

Die Flußbiegung führt den Blick des Betrachters durchs Bild und läßt gleichzeitig wichtige Überschneidungen entstehen, die die Elemente des Bildes gegeneinander absetzen. Die Studie überzeugt durch ihre formale Geschlossenheit und die darin

British Museum, London

„Blick auf einen Fluß nahe bei Rom" von Claude Lorrain (1600–1682), etwa 1640. Bister, 18,5 cm x 27 cm. Lorrain verlieh der Landschaft in dieser Bisterstudie eine duftige Qualität. Die Schemazeichnung verdeutlicht die Aufteilung in mehrere große Bildkomplexe, die durch Helligkeitskontraste und Überschneidungen voneinander abgesetzt werden. Der gewundene Flußlauf dient als verbindendes Element der Bildteile. Die Einfarbigkeit des braunen Bistertones bündelt die Kraft der feinen Tonwertstufung und betont die klare Gliederung dieser Arbeit. Lorrain war ein geduldiger Naturbeobachter. Er untersuchte unter anderem die Wirkung des mit der Tageszeit wechselnden Lichtes auf die Landschaft.



fein wiedergegebene Stimmung.

Der besondere Reiz in Granets Aquarellbild liegt in der Darstellung eines Raumes, dessen Tiefe man nur ahnt und der daher die Vorstellungskraft mehr als die Wahrnehmung anspricht. Die Phantasie des Betrachters herausfordern zu wollen, kann zu besonders geheimnisvollen, spannenden Bildentwürfen führen.

Wenn Sie sich einmal die dichte Nebelbank hinter dem Schiff genau anschauen, stellen Sie fest, daß dies maltechnisch eigentlich „nichts" ist, aber auch dieses „Nichts" will gekonnt sein. Die vagen Andeutungen der Brückenform sind sehr wichtig: Durch sie entsteht eine maßstäbliche Beziehung zwischen Brücke und Schiff, die dem Betrachter zu einer räumlichen Vorstellung verhilft.

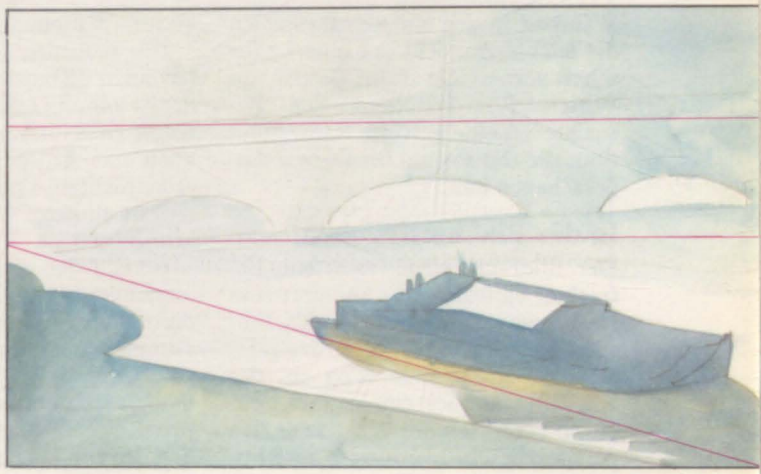
Ein weiterer formaler Trick sind die am Ufer verteilten Figurengruppen, die immer kleiner werden. Solche maßstäblich gestaffelten Objekte „bekannter Größe" legen eine Art Leitstrahl für das perspektivische Sehen aus.

Formal betrachtet schiebt ein Nebelmotiv meist in extremem Maß auf den Betrachter zu. Die Nebelwand bildet einen geschlossenen hellen Hintergrund, vor dem hauptsächlich die Silhouetten der Menschen und Gegenstände gut zur Geltung kommen.

Cabinett des Dessins, Louvre, Paris

British Museum, London

„Lungosenna im Nebel" von François Marius Granet, 1843. Aquarell über Bleistiftvorzeichnung, 18 cm x 30 cm. Granet war sehr beeindruckt von Lorrains großartigen Landschaftsstudien. Auch er bemühte sich um einen unspektakulären, dafür aber möglichst sensiblen Darstellungsstil, der den Stimmungsgehalt eines Motivs vermitteln sollte. Die gedämpften Farben und die Haltungen der Menschen unterstreichen die kühle, etwas ungemütliche, ja sogar unheimliche Nebelstimmung. Für die Raumwirkung ist die schemenhaft erkennbare Brücke im Hintergrund wichtig. Unwillkürlich stellt der Betrachter eine Perspektivbeziehung zwischen ihr und den Objekten des Vordergrundes her.



„Blick auf Rom mit der Villa Medici und dem Monte Mario" von Gaspar van Wittel (1653/55–1736), Kohle mit Tusche, Feder und Aquarell, 49 cm x 92 cm.

Während in den anderen Beispielen die leichte Aussicht auf eine Landschaft vorherrscht, führt Gaspar van Wittels Rom-Panorama den Betrachter in eine gestufte Raumsituation, die ihn sowohl hinab- wie emporschauen läßt.

In das Bild hineingehen

Der Bildraum öffnet sich dem Betrachter einladend. Er animiert zum Umherschweifen im Bild. Als Einstieg bietet sich vor allem der rampenartig ansteigende Weg an, der zur Villa Medici emporführt. Zugleich vermittelt der Weg, da er sich perspektivisch verjüngt, wichtige Informationen über den Raum.

Der Künstler weist dem Betrachter einen distanzierten Standort zu, der Spannung erzeugt: Weder überblickt man die Stadt richtig, noch kann man die berühmte Villa genauer betrachten. Das verstärkt den unterschwelligen Wunsch, ins Bild hineinzugehen.

Gerade der distanzierte Betrachterstandpunkt ermöglicht es jedoch, die Hauptbildelemente in ihren räumlichen Beziehungen zueinander zu zeigen: die die Senke eingebettete Stadt, die Medici-Villa mit ihrem privilegierten Standort und schließlich der auf Augenhöhe des Betrachters liegende ferne Hügel.

Van Wittels Zeichnung verdeutlicht erneut, wie wichtig Überschneidungen für die räumliche Gliederung eines Bildes sind. Sie lassen unterscheidbare Raumsegmente entstehen: Die Dächer stehen gegen den fernen Hügel, der vordere Hügel begrenzt den Blick hinunter zur Stadt, die Villa steht gegen den lichten Himmel.

Übung: Standorte variieren

Probieren Sie einmal in der freien Natur die folgende Übung aus: Zeichnen Sie z. B. einen Baum zunächst aus der Perspektive, die Sie spontan bevorzugen, und dann gleich noch einmal von einem Standpunkt aus, der näher oder weiter entfernt ist. Jeder Mensch hat Vorlieben, auch bei der Perspektivwahl. Wenn man sie nicht ab und zu in Frage stellt, können sie zu stilistischer Unbeweglichkeit führen. Versuchen Sie, die Ausdrucksunterschiede der beiden Standorte wahrzunehmen. Die zweite Baumskizze auf dieser Seite ist die naheliegendere, aber die andere stellt den Baum stärker in den räumlichen Zusammenhang.

Eine klare Aussage

Eine übersichtliche Komposition gelingt nur, wenn Sie bei Material und Ausführung Prioritäten setzen!

Wenn Sie die Komposition eines Gemäldes entwickeln, werden Sie nicht darum herumkommen, eine genaue Auswahl zwischen Details und Farben zu treffen. Dann erreichen Sie mit Sicherheit auch Ihr Ziel: eine klare Bildaussage.

Sie haben mehrere Möglichkeiten, die Bildgestaltung zu vereinfachen. So können Sie ohne Ausnahme alle Objekte weglassen, die für Ihre Komposition keine Bedeutung haben, ferner alle Gegenstände auf ihre Grundformen reduzieren, mit einer begrenzten Palette arbeiten oder das Motiv aus großen, gleichmäßigen Farbflächen darstellen.

Arbeiten Sie, wie Stephen Etniers in seiner „Strandszene", mit groß angelegten Flächen in gleichmäßig deckendem Farbauftrag, und setzen Sie durch besonders scharf abgegrenzte Ränder Akzente. In diesem Gemälde wirken die Boote und die wenigen Menschen am weitläufigen Strand geradezu isoliert. Diesen Eindruck erweckt Etniers durch den schlichten Bildaufbau, der ein Gefühl für Weiträumigkeit vermittelt. Einfache Formen und klare Schatten unterstützen dieses Gefühl.

Damit die großen Flächen nicht eintönig wirken, bringt man mit zarten Farbverläufen Spannung ins

Tip

WAHL DES PINSELS

Vereinfachte Formen und Flächen erzielen Sie am besten mit großen Borstenpinseln. Vor allem zu Beginn, wenn es gilt, die Hauptpartien des Bildes rasch anzulegen. Runde Borstenpinsel sind dafür ideal, weil man mit ihnen die verschiedenartigsten Pinselstriche erzielen kann. Mit ihnen können Sie die Einfachheit von Farbe und Komposition ausgleichen.

Rechts: „Strand bei Mazatlan" von Stephen Etnier, Öl auf Hartfaserplatte, 61 cm x 91 cm.

Unten: „Der Strand bei Selsey Bill" von James McNeill Whistler, Öl auf Leinwand, 61 cm x 47 cm, Ausschnitt.

Privatsammlung

Bild. In Whistlers „Strand bei Selsey Bill" sind ebenfalls groß angelegte Farbflächen die Hauptelemente der Komposition. Auch er malte mit flüssigen, lasierenden Farben. Er benutzte jedoch einen Borstenpinsel, der jeden Pinselstrich deutlich sichtbar werden ließ. Seine Figuren – gebildet aus nur wenigen Farbflecken – heben sich vor diesem Hintergrund durch ihre skizzenhaft vereinfachte Darstellung ab.

Sowohl Whistlers als auch Etniers erzielen den geordneten Bildaufbau durch wenige große Farbflächen. Sie können Ihren übersichtlichen Bildaufbau auch dazu nutzen, mit ungewöhnlichen Farbkombinationen zu experimentieren: lockern Sie den Farbauftrag innerhalb und entlang der Grenzen dieser Flächen auf.

„Ellen Mary Cassatt mit weißem Mantel" von Mary Cassatt, Öl auf Leinwand, 81 cm x 61 cm.

Ein gutes Beispiel dafür ist das Gemälde „Hohe Scheune" von Wolf Kahn. Er arbeitete mit dick aufgetragenen und rauhen Pinselstrichen und vermischte die Tonwerte innerhalb einer Fläche miteinander. Den flächigen Formen im Hintergrund setzte er in bewegten Pinselstrichen die Bäume mit ihrem gemustertem Laub im Vordergrund entgegen.

Begrenzte Palette

Der Einsatz einer begrenzten Farbauswahl und weniger großer, einfacher Formen ist eine weitere Möglichkeit, eine wirkungsvolle Komposition zu schaffen. Mary Cassatt schafft in ihrem Portrait „Ellen Mary Cassatt" eine klare Gliederung, indem sie einen Bildaufbau wählte, der sich aus rechtwinkligen Flächenformen im Hintergrund und fließenden Formen des Mantels zusammensetzt. Spannungen schafft das differenziert ausgearbeitete Gesicht.

DIE KUNST ZU SEHEN

Um eine Komposition mit einem klaren Aufbau zu schaffen, müssen Sie sich darin üben, die Hauptformen im wesentlichen zu sehen und die Wahrnehmung von störenden Details und Texturen auszuschalten. Dazu gehört auch, daß Sie etwa beim Malen in der Natur die vorherrschenden Tonwertpartien, also die dunkelsten und hellsten Bereiche ermitteln. Malen Sie zuerst die Flächen, nicht die Umrisse der Formen. Falls Sie nach einem Photo arbeiten, können Sie Transparentpapier über die Aufnahme legen und die Hauptformen durchzeichnen. Das Ergebnis dient dann als Ausgangspunkt für Ihre ersten Skizzen.

„Hohe Scheune" von Wolf Kahn, Öl auf Leinwand, 107 cm x 132 cm.

Grace Borgenicht Galerie, New York

Die eigene Interpretation

Kreative Arbeit ist immer von der Sichtweise des Künstlers geprägt: Bildbestandteile werden bearbeitet, damit die Darstellung dem subjektiven Eindruck des Gesehenen entspricht.

Beim Zeichnen kommt es in der Hauptsache gar nicht darauf an, ein Objekt möglichst realistisch und detailgenau wiederzugeben. Allzuoft entsteht vielmehr der Eindruck bei Arbeiten, die nur auf eine Reproduktion abzielen, daß eine Photographie dieses Vorhaben glaubwürdiger geleistet hätte. Eine kreative künstlerische Leistung entsteht in erster Linie durch Interpretation: Der Künstler ersetzt, verändert und verzerrt dabei die Elemente des Bildmotivs, er betont oder verzichtet auf bestimmte Teile, um seinen subjektiven Eindruck vom Gegenstand der Darstellung zu vermitteln.

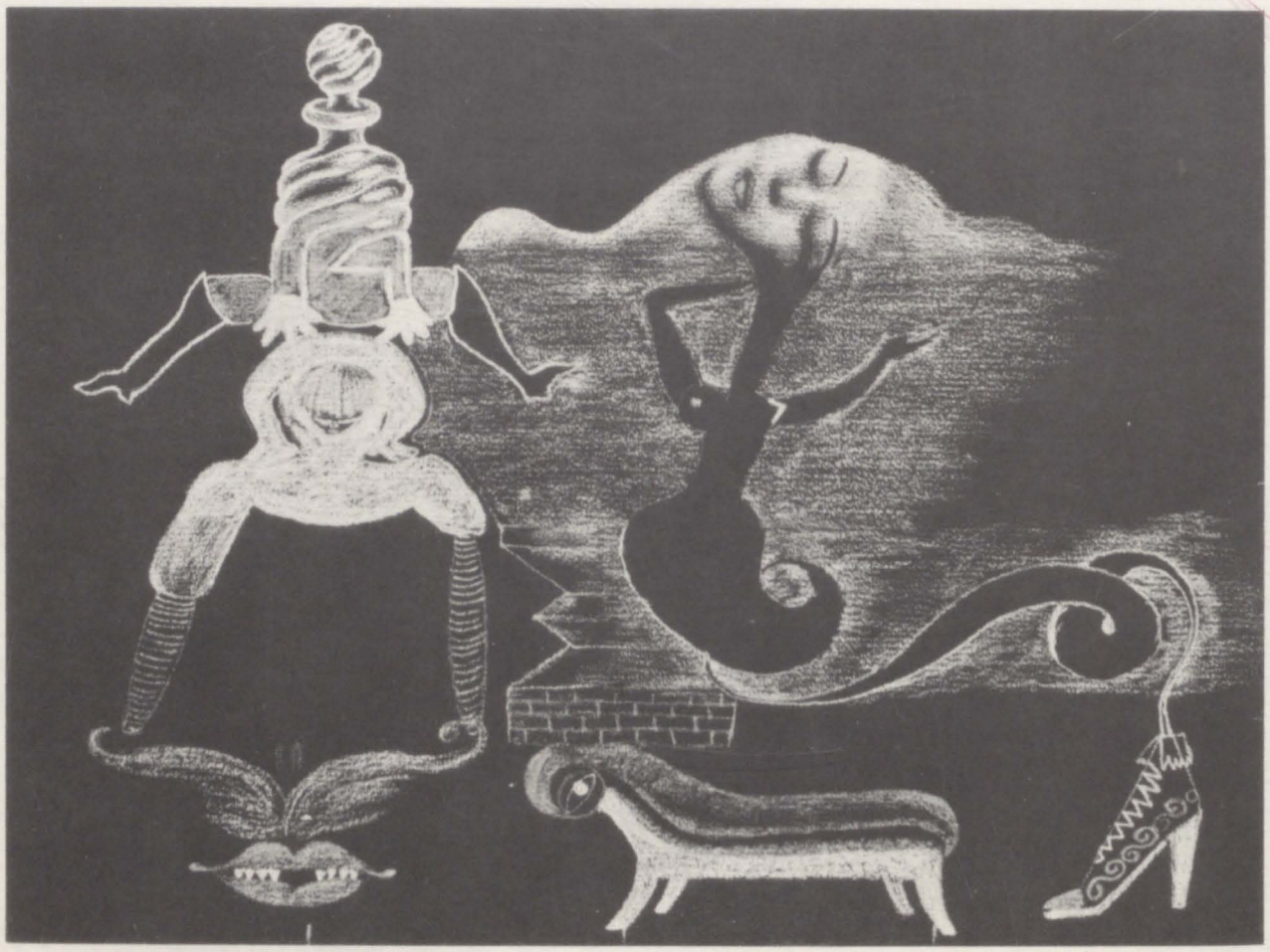
Vorstellungskraft und persönliche Sicht verleihen dem jeweiligen Objekt eine ganz individuelle Bedeutung; umgekehrt läßt sich eine bestimmte Idee in ganz verschiedene Bilder umsetzen. Wieviel schöpferische Kraft in jedem Menschen steckt, beweisen vor allem Kinder stets aufs neue – bei ihnen besteht oft noch kein Unterschied zwischen Wirklichkeit und Phantasie. In Träumen und Tagträumen entwikkeln wir eine Vielzahl von Bildern, die allein unserer Vorstellungskraft entspringen. Durch das Zeichnen können solche Phantasien sichtbar werden.

Mit den Augen eines Kindes

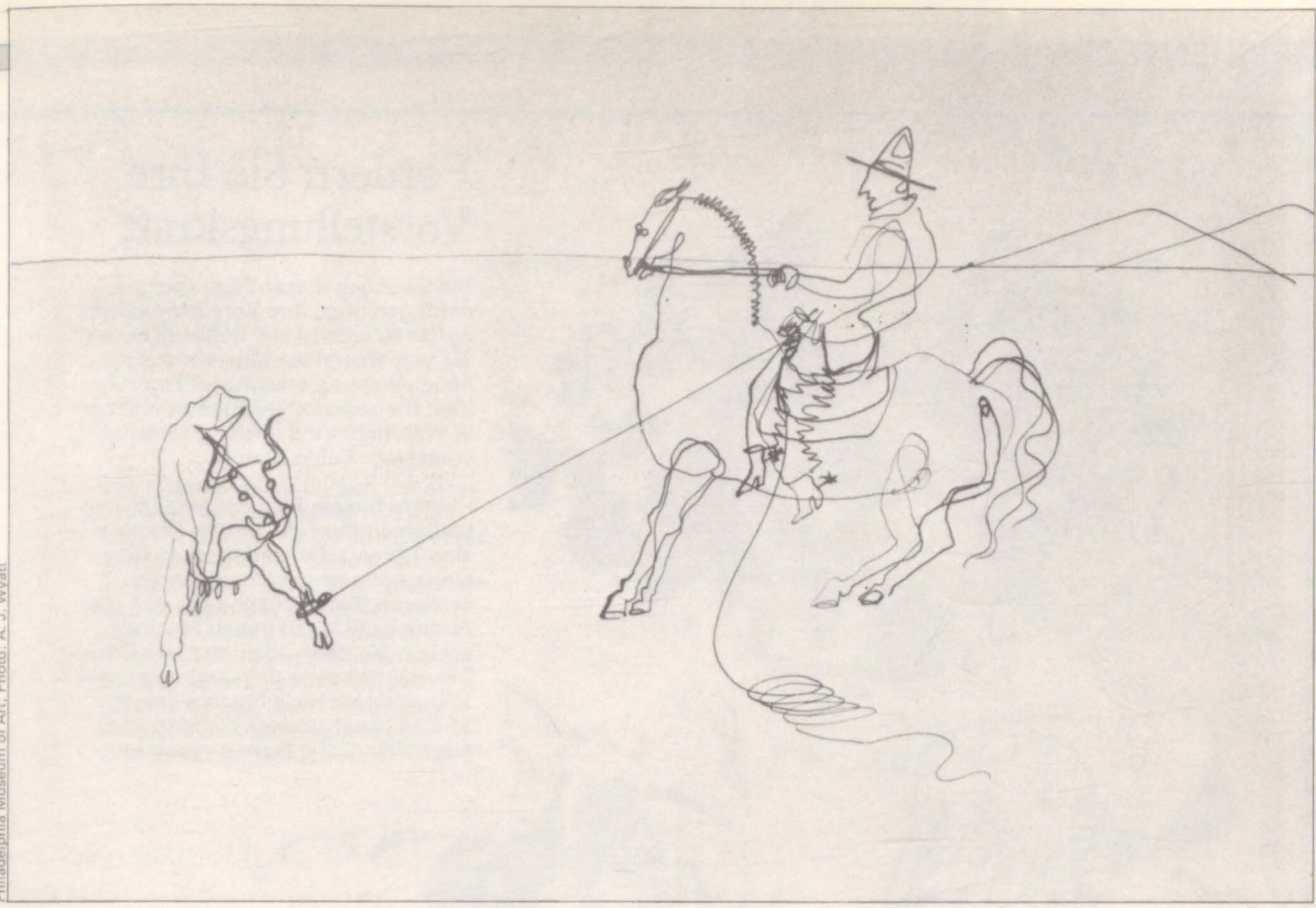
Dazu jedoch gehört Mut zum spielerischen Umgang mit bildnerischen Mitteln; selbst einfache Skizzen erhalten so Ausstrahlung. In diesem Artikel geben wir Ihnen einige Anregungen, wie Sie Ihre Kreativität entfalten können.

Die Zeichnung „Rodeo Style" hat vieles mit einem Bild aus Kinderhand gemeinsam. Sie ist völlig unbelastet von den Zwängen einer technisch ausgefeilten, realistischen Darstellung entstanden. Spontan und verspielt ergründet der Künstler sein Motiv und erreicht dabei ei-

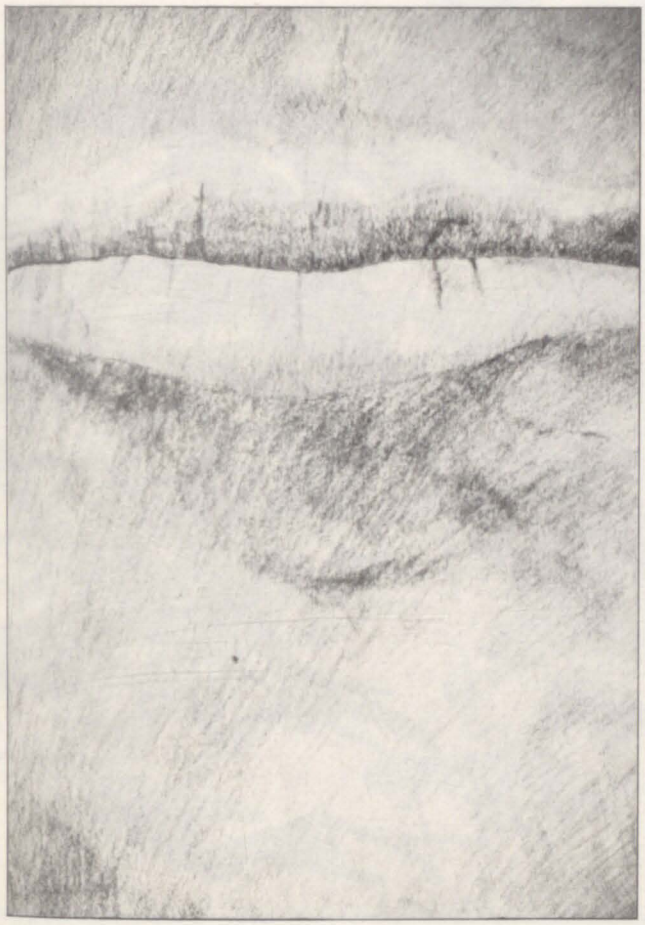
„Cadavres Exquis (Landschaft)" von Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara und Greta Knutsen; rote, gelbe und weiße Kreide auf schwarzem Papier, 24 cm x 32 cm. Ein typisches Beispiel für eine aus der Phantasie erstellten Zeichnung, aus Freude am schöpferischen Arbeiten.



Museum of Modern Art, New York



Philadelphia Museum of Art; Photo: A. J. Wyatt



„Rodeo Style" von Alexander Calder (oben). Die ununterbrochenen fließenden und zittrigen Linien vermitteln das Wesentliche dieser Situation auf lebendige und humorvolle Art, die Kinderzeichnungen nahe kommt. Roy Sloan entschied sich, nicht ein ganzes Gesicht abzubilden (links), sondern nur einen kleinen Teil darzustellen. Gezeichnet mit Bleistiften 4B, 2B, B und 4H.

nen intensiven Ausdruck. Der lebendige und kindlich-unvollkommene Charakter dieser Zeichnung entsteht durch eine ungelenk anmutende Strichführung, verzerrte Proportionen und einige gekritzelte Teile. Ein genauerer Blick auf die Kuh macht jedoch deutlich, daß der Zeichner Techniken wie etwa die Verkürzung sehr wohl beherrschte und ein geschultes Auge besaß; mit nur wenigen Strichen gelang ihm eine ausdrucksvolle Tierskizze.

Es lohnt sich, auch einmal so locker auf einem Blatt herumzumalen. Skribbeln und kritzeln Sie mit Bleistift oder Tusche einfach drauflos. Es kann sehr interessant sein, zufällig entstandene Figuren zu deuten und – eventuell auf einem zweiten Blatt – weiter herauszuarbeiten.

Ungewohnte Dimensionen

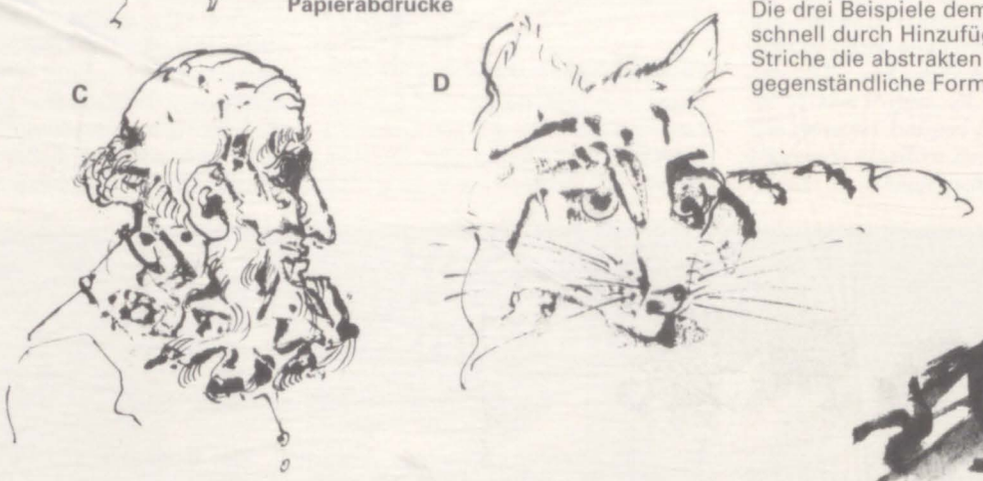
Unsere Wahrnehmung wird auf die Probe gestellt, wenn nur ein Ausschnitt eines bekannten Motivs vergrößert gezeigt wird. Die gewohnte Sichtweise ist dadurch erschwert oder geradezu unmöglich gemacht, aber es können sich völlig neue Bildvorstellungen entwickeln. Roy Sloan beschritt diesen Weg mit seiner Zeichnung des Mundes. Wenn man auf so überraschende Weise mit diesem vertrauten Teil des Gesichts konfrontiert wird, betrachtet man es ganz anders; ohne vorherige Information würde man das Bild möglicherweise sogar für ein völlig anders Motiv halten, etwa eine Landschaft mit baumbestandenem Horizont und einem wolkenverhangenen Himmel.

Fördern Sie Ihre Vorstellungskraft

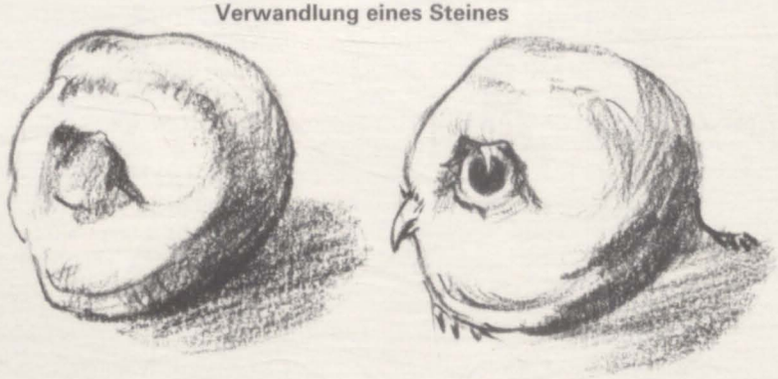
Die Übungen dieser Seite sind gut dafür geeignet, Ihre Vorstellungskraft weiter zu entwickeln. Dabei zeichnen Sie von abstrakten Mustern ausgehend eindeutig erkennbare Figuren. Ziel: Die assoziative, phantasiebetonte Wahrnehmung fördern; Materialvorschlag: Kohle, Tusche.

Knittern Sie ein Blatt Papier zu einem Ball zusammen (A), tunken Sie es in eine Tintenlache, und machen Sie einen Abdruck davon auf einem sauberen Blatt. Schauen Sie sich die Abdrücke (B, C, D) genau an, und suchen Sie darin erkennbare Figuren. Die drei Beispiele demonstrieren, wie schnell durch Hinzufügen weniger Striche die abstrakten Gebilde eine gegenständliche Form annehmen.

Papierabdrücke



Verwandlung eines Steines

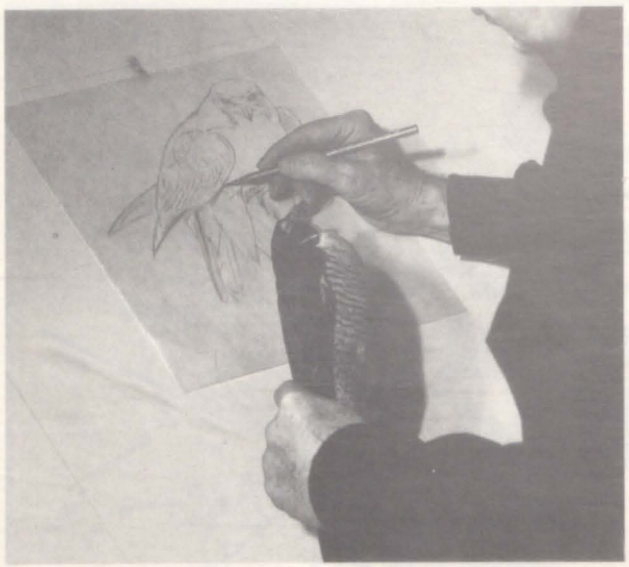


In Fundstücken wie Kieseln, Muscheln oder verwittertem Gestein erkennt jeder Mensch etwas anderes. Die abgebildete Kohlezeichnung eines rauhen Steines erinnert an den Kopf eines Vogels. Allein durch Einzeichnen des Schnabels und des Auges entstand aus dem unregelmäßigen Stein der Kopf einer Eule.

Landschaftsassoziationen

Hier werden Tintenflecken mit einer Pipette willkürlich auf ein Blatt getröpfelt. Betrachten Sie das Ergebnis von verschiedenen Seiten, und versuchen Sie, darin eine Landschaft zu erkennen. Um dieses vor dem geistigen Auge entstehende Bild festzuhalten, fügt man, solange die Kleckse noch naß sind, weitere gezielte Striche und Tintenflecken hinzu, so daß auf dem Bild eine Landschaft entsteht.

Alle Zeichnungen von Laurence Wood



Fotografien von Russ Kline

Roger T. Peterson

„Meine ersten Versuche, Vögel zu zeichnen, machte ich während vieler langweiliger Schulstunden. Der einzige, der davon begeistert war, war mein Zeichnenlehrer."

„Ich habe das erste Mal versucht, einen Vogel zu malen, als ich in der 7. Klasse war: Unser Zeichenlehrer stellte uns die Aufgabe, Vögel von farbigen Broschüren abzumalen. Bis dahin hatte ich meine Schulbücher am Rand mit Zeichnungen vollgekritzelt und die Photographien in den Büchern abgemalt. Deswegen bekam ich in Geschichte eine schlechte Note. Nachdem ich meine erste Blaumeise gemalt hatte (ich kopierte sie von einer Farbtafel, die von dem Maler Louis Agassiz Fuertes stammte), wurde Zeichnen für mich immer wichtiger.

Der Zeichenunterricht an unserem Gymnasium war sehr gut, und als ich mit 16 die Schule verließ, stand ich vor der Wahl, ob ich als Zeichner arbeiten wollte oder als Möbeldekorateur. Letzteres erschien mir verlockender, und bald schon war ich dabei, Schränke mit orientalischen Motiven zu verzieren. Mein Chef war von meiner Arbeit so angetan, daß er vorschlug, ich solle doch Kunst studieren; ich folgte seinem Rat.

Ich hatte einen Halbtagsjob als Möbeldekorateur und besuchte gleichzeitig Kurse an Art Students League, später dann an der National Academy of Design. Als ich mein erstes Buch über Vogelkunde veröffentlichte, wurde es nur in einer kleinen Auflage gedruckt, für den Fall, daß sich das Buch nicht verkaufen sollte. Die zweitausend Exemplare waren innerhalb weniger Tage vergriffen!

Probleme und Lösungen

Ursprünglich hatte ich gedacht, ich würde im kommerziellen Bereich arbeiten und meine Tierbilder nur nebenbei malen, weil ich nie auf den Gedanken gekommen wäre, ich könnte mir meinen Lebensunterhalt damit verdienen.

Wenn man Vögel malt, liegt meiner Meinung nach

Oben: „Obwohl Skizzen im Freien für mich an erster Stelle stehen, arbeite ich auch nach ausgestopften Modellen, um die Proportionen und die Einzelheiten richtig wiedergeben zu können. Besonders wichtig sind die Köpfe – ich male den Kopf manchmal immer und immer wieder, bevor ich mich mit einem Ergebnis zufrieden gebe."
Mitte: „Ich mache von den Vögeln, die ich gerade studiere, Dutzende von Skizzen auf Transparentpapier. Diese Skizzen schneide ich aus und setze sie zusammen, um so die endgültige Komposition festzulegen."
Unten: „Wenn ich soweit bin, daß ich mit dem Malen anfangen kann, male ich die einzelnen Farbtöne in transparenten Schichten übereinander, wie bei einem traditionellen englischen Aquarell."

Rechts: „Wanderfalke", Aquarell- und Acrylfarbe, 78 cm x 62 cm. Privatsammlung.

© Roger Tory Peterson '77

das größte Problem darin, daß ihr Gefieder so gemustert ist, daß es sich in der Natur schwer von der Umgebung unterscheiden läßt – es dient als Tarnung, als Schutz. Normalerweise machen Maler aber genau das Gegenteil: Sie setzen die Vögel gegen den Hintergrund ab. Selbst der Maler Fuertes hatte damit seine Schwierigkeiten. Weil die Vögel sich so gut in ihre Umgebung einfügen, kann es passieren, daß man am Ende gar nichts Greifbares vor sich hat, was man malen könnte. Man kann entweder impressionistisch malen, mit Licht und Schatten, oder eher intellektuell, das heißt, man arbeitet die Details heraus, von denen man weiß, daß sie da sind, die man aber möglicherweise gar nicht sieht. Solche Einzelheiten können sehr sinnvoll sein, wenn sie wirklich exakt dargestellt sind, aber es heißt nicht unbedingt, daß das Gemälde selbst dann auch gut ist. In der realistischen Malerei gibt es zwei gegensätzliche Auffassungen: die impressionistische, die sich um die genaue Wiedergabe der Licht- und Schattenwirkungen bemüht, und die intellektuelle Auffassung, die gewissermaßen zeichnerisch auf die genaue Darstellung von Formen, Materialien und Details gerichtet ist. Mein Stil ist eine Mischung aus beidem – zur Zeit neige ich allerdings mehr zu einem malerischen, dreidimensionalen Stil, weg von den schematischen Zeichnungen meiner Vogelkundebücher.

Für die Tafeln in den Vogelkundebüchern habe ich eine etwas vereinfachte Darstellungsweise entwikkelt, die statt einer technischen Beschreibung mehr den visuellen Gesamteindruck wiedergibt. Ich weiß inzwischen, daß die meisten Vogelarten mit Hilfe von zwei oder drei unverkennbaren Merkmalen problemlos bestimmt werden können.

Hilfsmittel

Im Freien bin ich mit Hilfsmitteln nicht kleinlich. Mit einem starken Fernglas versuche ich, jene flüchtigen und unvergeßlichen Eindrücke zu erhaschen. Damit kann man auch einen Strandläufer oder eine Möwe ganz nah heran holen!

Ich verwende zwar auch für Studienzwecke präparierte Vögel, aber gegenüber der Kunst des Tierpräperators bin ich skeptisch. Die ausgestopften Exemplare sind eine Hilfe, wenn man beispielsweise in der Verkürzung zeichnen will, aber Tierpräparatoren machen durchaus auch mal Fehler und verändern das Aussehen der Vögel zu sehr.

Ich photographiere viel im Freien, vor allem die Vögel in Nähe ihrer Behausungen, auf Zweigen, bei der Nahrungssuche, am Wasser und an jenen Stellen, wo Witterungseinflüsse und Lichtverhältnisse eine besondere Rolle spielen. Obwohl ich Tausende von Aufnahmen mache, male ich nie direkt ab. Skizzen vermitteln eher ein Gefühl dafür, wie das eigentliche Gemälde aussehen könnte. Aber Photos sind wichtig, um dem Gedächtnis nachzuhelfen.

Entstehung eines Gemäldes

Manchmal mache ich von einem einzigen Vogel dreißig bis vierzig Skizzen. Dann schneide ich die Zeichnungen aus und füge sie zu einer Komposition zusammen. Nachdem ich die Vogelzeichnungen mit mechanischen Hilfsmitteln auf die richtigen Größe reduziert oder vergrößert habe, entwickle ich das Gemälde auf einem Stück festem Karton, das mit einem weißen Malgrund in drei oder vier Schichten überzogen ist. Früher verwendete ich meistens Acrylfarben. Sie wirken nach dem Trocknen noch genauso leuchtend wie beim Malen.

Meine neueren Bilder sind jedoch alle mit Aquarell- oder Gouachefarben gemalt, mit nur wenig Acryl. Ich experimentiere gerne und habe vor, statt Acryl Ölfarben auszuprobieren. Ich suche noch immer die perfekte Kombination."

Rechts: „Stallschwalbe", Aquarell- und Acrylfarbe, 51 cm x 51 cm.

Unten: „Baltimore Stärling", Aquarell- und Acrylfarbe, 46 cm x 46 cm.

Sammlung von Mr. Jack E. Moermond

1972

Sammlung von Mrs. Edmund Mc Gibbon

Sammlung von Mrs. Edmund Mc Gibbon

1974

Die Liebe zum Detail

Grundlage der Malerei ist gutes Zeichnen. Es ist nicht wichtig, was Sie zeichnen – nur regelmäßig üben sollten Sie! Der Erfolg bleibt dann nicht aus.

Diese ausgediente Schubkarre, beladen mit Gerümpel und Schutt sowie Gartenabfällen aus Laub und Gras, faszinierte Richard Bolton sofort. Das verwitterte Holz mit seiner auffälligen Maserung regte ihn zu diesen beiden Studien an. Um die Kerben und Risse, Wurmlöcher und Maserung herauszuarbeiten, schienen ihm Bleistifte besser geeignet als Farben.

Die eindringliche Wirkung der Schubkarre beruht vor allem darauf, daß der Künstler Texturen und Tonwerte gleichermaßen durch Kontraste und ausgewogene Grauabstufungen in Einklang bringt.

Linien und Striche

Wenn Sie die technischen Möglichkeiten der Bleistiftzeichnung vollständig ausnutzen und mit unterschiedlich hellen und dunklen Linien in groben und feineren Schraffuren arbeiten, werden Sie den Reichtum an Details ebenso treffend erzielen wie der Künstler in unserem Beispiel. Wichtig ist, daß Sie die Linien und Striche variieren und sie zu glaubwürdigen Mustern zusammenfügen.

Auf jeden Fall sollten Sie sich Zeit für eine solche Arbeit nehmen. Denn selbst wenn das Motiv simpel ist – auch im Hinblick auf die perspektivische Darstellung – sollte die Vielfalt von Strichformen und Tonschraffuren doch immer wieder geprobt werden.

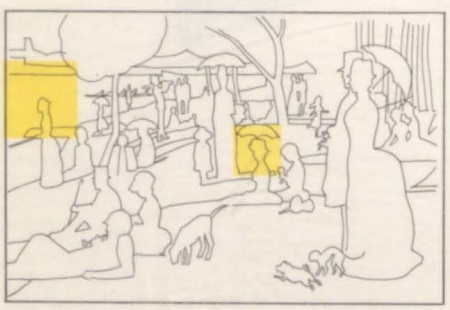
1975

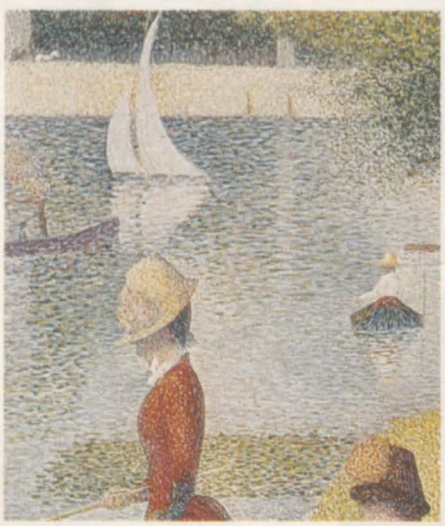
Die „wilden" Maler

Der Pinselduktus eines Malers läßt nicht nur dessen Temperament erkennen; aus ihm kann auch die Auffassung des Künstlers zu den grundlegenden malerischen Fragen von Form und Farbe in der Malerei abgelesen werden. Besonders deutlich wird das in den Werken von Seurat, Matisse und de Vlaminck.

The Art Institute of Chicago, Chicago

„Ein Sonntagnachmittag auf der Ile de la Grande Jatte" von Georges Seurat, 1884–1888. Ölfarben auf Leinwand, 207 cm x 308 cm.



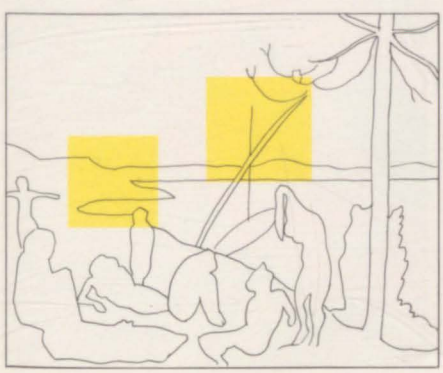


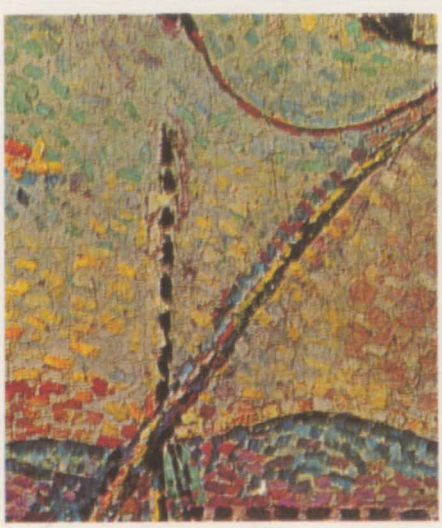
Vergleicht man zwei Meisterwerke der französischen Maler Georges Seurat (1859–1891) und Henri Matisse (1869–1954), so fällt als erstes der merkwürdig anmutende Pinselduktus auf. Kleine bis kleinste Punkte, dicht an dicht getupft, bedecken die gesamte Bildfläche in Seurats „La Grande Jatte", während in dem Bild „Luxus, Stille und Wollust" von Matisse die Pinseltupfer an Mosaiksteine erinnern. Seurats Art des Pinselduktus gab einer ganzen Stilrichtung ihren Namen, dem Pointillismus.

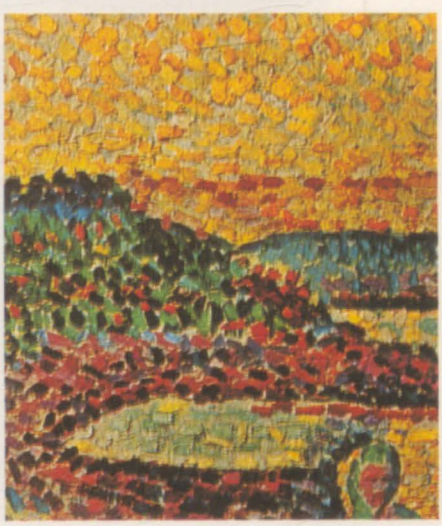
Hatten die Impressionisten ihre Farbtöne noch intuitiv auf der Palette angemischt, so ging Seurat einen neuen, quasi „wissenschaftlichen" Weg. Da jeder Farbton in der Natur aus den sieben Spektralfarben gebildet wird, die sichtbar werden, wenn man das Sonnenlicht durch ein Prisma leitet, reduzierte er seine Palette auf eben diese Grundfarben und erzeugte jeden Farbton auf dem Gemälde, indem er einzelne Farbflä-

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

„Luxus, Stille und Wollust" von Henri Matisse, 1904. Ölfarben auf Leinwand, 95 cm x 116 cm.







chen aus einer Vielzahl von Punkten aufbaute. Diese Art der Farbmischung wird „additiv" oder „optisch" genannt, weil sich die einzelnen Punkte erst im Auge des Betrachters zum gemeinten Farbton zusammensetzen.

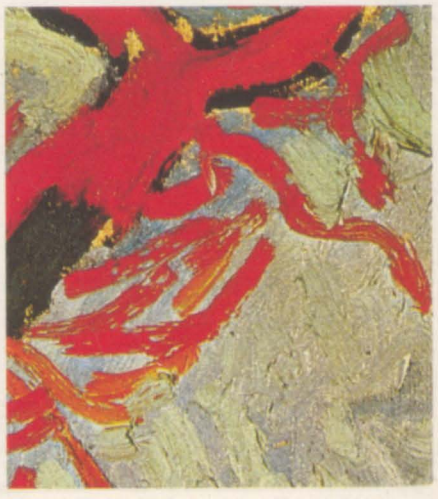
Seurat führte den Pinsel überaus kontrolliert, fast mechanisch-präzise, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Die flirrende Bewegung des Lichts erzeugte er allein durch das Zusammenspiel der farbigen Rasterpunkte. Er baute sie nicht wie die Impressionisten auch mit dem graphischen Mittel eines sehr freien Pinselduktus auf.

Neue Stilrichtung

In dem Bild „Luxus, Stille und Wollust" von Matisse aus dem Jahre 1904 deutet sich schon die Abkehr des Malers vom Pointillismus an, die er kaum ein Jahr später vollzog, als er Mitbegründer einer neuen Stilrichtung, des Fauvismus, wurde. Die Form der Gegenstände oder die Phänomene des Lichts werden nebensächlich. Die Farben stehen nur noch als Farbe auf der Bildfläche und nicht mehr als Schilderung einer Naturbeobachtung, einer Impression. Der Betrachter nimmt jeden einzelnen Tupfer wahr, der grobe, kraftvolle Pinselduktus läßt die Punkte nicht mehr miteinander verschmelzen, sondern steigert ihre Leuchtkraft durch ein bewußtes Gegeneinandersetzen kontrastierender,

Privatsammlung

„Das Seineufer bei Carrières-sur-Seine" von Maurice de Vlaminck, 1906. Ölfarben auf Leinwand, 54 cm x 65 cm.



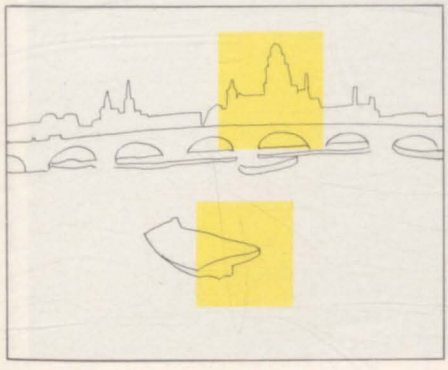
reiner Farben. Hier deuten sich in Matisse' Pinselführung die Grundprinzipien der fauvistischen Malweise an: die Betonung des Selbstwertes der Farbe und der sehr „befreit" wirkende Pinselduktus.

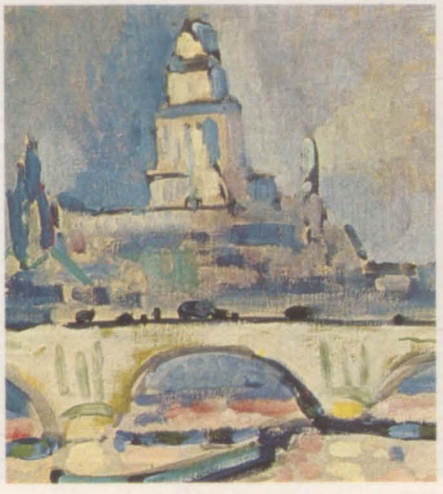
Maurice de Vlaminck (1876–1958) war stark von van Gogh beeinflußt, an den auch sein breiter, gekrümmter Pinselduktus erinnert. Die von ihm gewählten Farbtöne dienten dabei vor allem der Schaffung einer spannungsvollen Bildwirklichkeit, weniger dem Abbild der Naturwirklichkeit – ein fauvistisches Prinzip, das sich auch in dem Bild „Eine Brücke über der Themse" von André Derain (1880–1954) wiederfindet: gelbe Wolken, blaue Häuser, die grüne Brücke; und das Wasser ist gleichzeitig rot, gelb und blau, angedeutet durch versprengte Farbtupfer, die überall den Malgrund durchscheinen lassen. Und doch gelingt es Derain, bei aller Freiheit der Farbgebung, seine Bildgegenstände treffend zu charakterisieren.

Der Pinselduktus übernimmt diese Aufgabe: dichte Pinselschraffuren lassen den schweren, grauen Himmel ahnen, breite, kräftige Pinselzüge deuten die Brücke und die „skyline" der Stadt an. Die holzschnittartige, graphische Pinselzeichnung des Bootes kontrastiert mit den kurzen, abgehackten Pinselstrichen, die hier die bewegte Wasseroberfläche verdeutlichen.

Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez

„Eine Brücke über der Themse" von André Derain, 1906. Ölfarben auf Leinwand, 80 cm x 99 cm.





Malerische Schönheiten

Die Schönheit einer Landschaft erschließt sich selten schon beim ersten Anblick. Sie müssen sie sich mit Augen und Füßen gleichermaßen „erwandern".

Landschaften inspirieren vor allem deswegen, weil sie so vieldeutig sind. In der Betrachtung versunken, wird man oft das Gefühl nicht los, daß sich hinter dem nächsten Berg oder der nächsten Flußbiegung etwas verbirgt, das interessanter ist.

Vereinfachen

Wollen Sie eine besondere Stimmung wiedergeben und nicht einfach eine naturgetreue Abbildung schaffen, sollten Sie sich nur auf die Elemente konzentrieren, die der Phantasie des Betrachters genügend Raum zur Ergänzung lassen.

Farben und Töne

So zeichnet sich etwa eine überspannte Stimmung durch eine eigentümliche Ruhe aus. Für einen derartigen Zustand eignen sich am besten ruhige Farbmischungen – zarte Pastelltöne sowie kühle Blau- und gedämpfte Grün- und Brauntöne.

Formen

Ihre Komposition sollte sich überwiegend aus Horizontalen und Diagonalen zusammensetzen. So entsteht die ausgeglichene Stimmung im Bild „Das Boot eines Jägers" von Thomas A. Daly dadurch, daß er den Horizont genau in der Bildmitte anlegte, die Uferkante dagegen leicht schräg dazulaufen ließ. Mit den zwei parallelen Streifen, die Wasser und Land trennen, erhöht er die Spannung der Komposition. Wenn Sie Ruhe vermitteln wollen, vermeiden Sie unbedingt starke geschwungene Linien.

ZUR RICHTIGEN ZEIT

Zu bestimmten Tageszeiten wirken manche Sachen geheimnisvoll und rätselhaft. Besonders alte Dinge – wie zum Beispiel verfallene Gebäude oder rostige Maschinen – üben oft eine magische Anziehungskraft aus, weil sie den unaufhaltsamen Lauf der Zeit und die Vergänglichkeit spüren lassen. Man kann diese Stimmung noch verstärken, wenn man völlig auf die Darstellung von Figuren verzichtet. Die beste Tageszeit für derartige Motive ist der frühe Morgen oder Abend. Nach Einbruch der Dunkelheit wirkt das Licht weicher, so daß Hell-Dunkel-Kontraste nicht mehr ganz so stark hervortreten.

„Das Boot eines Jägers" von Thomas Aquinas Daly, 20 cm x 31 cm. Diese schlichte Komposition, die horizontale Linienführung und die fein abgestuften Farbtöne verleihen dem Bild eine stimmungsvolle Note.

M. frdl. Gen. Gray's Sporting Journal

Übung: Einbruch der Dämmerung

Als Irving Shapiro an diesem abgelegenen Gehöft vorbeikam, faszinierte ihn die magische Wirkung des schummrigen Lichts, das so typisch für den anbrechenden Winterabend ist. Der blaue Schimmer des Schnees verleiht dieser Landschaft etwas Unheimliches, die verfallene Scheune ruft eine schaurig-schöne Stimmung hervor. Im ersten Teil unserer Übung beginnt der Künstler damit, seine Komposition zu planen und die Tonwerte aufzubauen, die für den gesamten Bildzusammenhang ausschlaggebend sind. Das Photo dient ihm dabei lediglich als Gedächtnisstütze.

1

1. Vorbereitende Skizze

Zunächst fertigt der Künstler mit einem weichen Bleistift (3B) eine grobe Skizze der Tonwerte seines Motivs an. Dabei nimmt er einige Veränderungen vor: Der turmartige Getreidesilo rückt hinter die Scheune, wodurch die Komposition geschlossener wirkt. Und um einen ungehinderten Blick auf die Scheune zu ermöglichen, läßt er einige Bäume weg – der Vordergrund wirkt sogleich übersichtlicher.

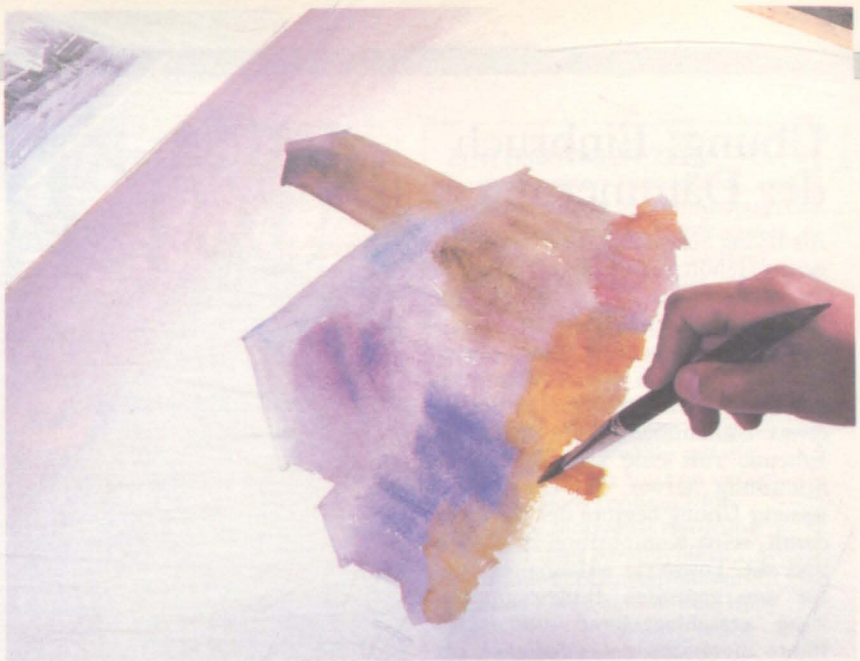
2. Erste Farbaufträge

Nachdem Shapiro das ganze Blatt mit einem Flachpinsel Nr. 12 angefeuchtet hat, malt er den Himmel mit einer Mischung aus Kobaltviolett dunkel und Umbra natur in einem gleichmäßigen Farbverlauf. Arbeiten auch Sie von oben nach unten, und fügen Sie zum Horizont hin immer mehr Wasser hinzu. Wichtig ist, daß die Farbe zügig aufgetragen wird, damit Sie fertig sind, noch bevor das Papier getrocknet ist. Lassen Sie alles trocknen, und legen Sie mit Kobaltblau und Umbra natur einen zweiten transparenten Farbverlauf darüber. Wieder sollten Sie zügig vorgehen und die horizontalen Pinselstriche sich jeweils ein wenig überlagern lassen.

2

3. Scheune mit Silo

Der Himmel sollte völlig trocken sein, damit man „gefahrlos" die Scheune und den Getreidesilo dahinter malen kann. Verwenden Sie dafür Phthaloblau, Krapplack dunkel, Siena gebrannt und Siena natur. Die Farben sollten sich erst auf dem Papier miteinander mischen. Beginnen Sie mit den oberen Gebäudeteilen, und arbeiten Sie sich nach unten vor. Am unteren Rand der Scheune deutet Shapiro mit etwas Kadmiumrot hellst die warmen Farben des Herbstlaubes an. Hierbei geht es darum, die Scheune durch einen lockeren Auftrag der Farben am unteren Rand herauszuheben und gegenüber dem Vordergrund abzugrenzen.



3

4

4. Formen weiter ausbauen

Während diese Farbaufträge langsam trocknen, können Sie mit einem fast trockenen Pinsel die herbstlichen Farbtöne der Bäume zu beiden Seiten der Scheune andeuten. Sehr gut eignet sich dafür eine blasse Mischung aus Siena gebrannt, Siena natur und einem Spritzer Krapplack dunkel, die Sie auf das trockene Papier auftragen. Damit die Formen der Gebäude klarer hervortreten, hebt Shapiro den Getreidesilo mit Kobaltviolett dunkel und Umbra natur hervor und die Giebelwand der Scheune mit Kobaltviolett dunkel und Siena gebrannt. Auf der Längsseite erhält diese Mischung noch etwas Kobaltblau. Der kühle Blauton wirkt wie ein Schatten.

5. Farbe verteilen

Die kräftigen Farbmischungen, mit denen Sie die Wände des Schuppens gemalt haben, dürfen unten keine harten Ränder bilden. Deshalb sollten Sie die noch feuchte Farbe bis in die warmen Rot- und Orangetöne des welken Laubs verteilen. Dadurch entstehen zart ineinander verlaufene Farben, und der Übergang zwischen der Scheune und dem Boden wirkt weniger abrupt.

5

6

6. Holzlatten herauskratzen

Wenn die Scheunenwände angetrocknet sind, können Sie mit der Spitze des Pinselstiels etwas Farbe herauskratzen und so morsche Stellen andeuten. Drücken Sie den Pinselstiel auf das Papier – andernfalls besteht die Gefahr, daß die Farbe in die Kratzer zurückläuft. Diese kleinen gedämpften Löcher und Spalten tragen zur Auflockerung der großen dunklen Fläche bei.

7. Die Nebengebäude

Nun folgen die ineinander verschachtelten Gebäude rechts von der Scheune. Nehmen Sie dafür eine Mischung aus Siena gebrannt und Kobaltviolett dunkel, und tragen Sie sie zügig auf. Das Dach des vorderen Gebäudes ganz rechts spart der Künstler aus, um Licht anzudeuten, das von einer reflektierenden Fläche zurückstrahlt.

8. Negative Formen

Mit der Spitze des Rundpinsels Nr. 6 und einer kräftigen Mischung aus Krapplack dunkel, Ultramarinblau und Siena gebrannt malt Shapiro um die ausgekratzten Partien herum, um die Kontraste in dieser schattigen Ecke zu verstärken.

7

8

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen rauhen Aquarellkarton, 38 cm x 28 cm
- einen Flachpinsel Nr. 12, zwei Rundpinsel (Nr. 1 und Nr. 6) sowie einen sauberen Pinsel mit steifen Borsten
- eine Palette mit neun Farben: Kobaltviolett dunkel, Umbra natur, Kobaltblau, Siena gebrannt, Phthaloblau, Krapplack dunkel, Kadmiumrot hellst, Siena natur und Ultramarinblau
- eine Rasierklinge oder ein Messer mit einer spitzen Klinge.

9. Den Schnee andeuten

Nun wendet sich der Künstler dem schneebedeckten Vordergrund zu. Mit Kobaltblau, etwas Kobaltviolett dunkel und Krapplack dunkel bereitet er eine blasse Mischung vor, die er mit dem Flachpinsel Nr. 12 zügig auf die Partie im Vordergrund aufträgt. Auf der linken Seite spart er zwischen dem Schnee und der Scheune einen schmalen Bereich weiß aus. Überall sonst führt er die Farbe bis in die Braun- und Orangetöne der Pflanzen. Nach vorn hin sollte der Farbton immer dunkler werden. Abrupte Übergänge würden die Stimmung zerstören!

9

10

10. Die Bäume verstärken

Mischen Sie mit Phthaloblau, Krapplack dunkel und Siena gebrannt einen neutralen Farbton, und tragen Sie die Farbe mit einem fast trockenen Pinsel auf die Bäume links von der Scheune auf. Durch den harten unteren Rand treten sie optisch weit hinter die Schneefläche im Mittelgrund zurück.

11

11. Den Zaun andeuten

Solange dieser Farbauftrag noch feucht ist, können Sie wieder mit dem Pinselstiel helle Linien herauskratzen, um das Gatter anzudeuten. Gehen Sie dabei genauso vor wie in Schritt 6. Im zweiten Teil der Übung gibt der Künstler seiner Komposition mit weiteren Details noch mehr Ausdruckskraft.

Ölpinsel I

Pinsel für die Ölmalerei gibt es in sehr verschiedenen Formen, Größen und Materialien. Jeder ergibt einen anderen Strich, aber manche sind vielseitiger als andere, und es lohnt sich, sie alle durchzuprobieren. Welche Ihnen am besten liegen, können Sie nur durch eigene Versuche herausfinden.

Müssen Pinsel immer von bester Qualität sein?

Kaufen Sie sich Pinsel in guter Qualität, auch wenn Sie noch nicht viel Erfahrung in der Ölmalerei haben; gute Pinsel halten länger; sie sind allerdings teuer – deshalb sollten Sie bei der Zusammenstellung Ihres Pinselsortiments mit Bedacht vorgehen.

Welche Pinseltypen gibt es?

Die zwei Haupttypen für die Ölmalerei sind „Borstenpinsel" und „Haarpinsel". Früher wurden für diese Pinsel ausschließlich Tierhaare bzw. -borsten verwendet; heute werden sie häufig aus synthetischen Fasern hergestellt.

Welche Vor- und Nachteile haben die unterschiedlichen Pinseltypen?

Borstenpinsel sind die beliebtesten und vielseitigsten. Die besten sind aus steifen, weißen Schweineborsten, die an den Enden gespalten sind, so daß sie viel Farbe aufnehmen können. Dadurch eignen sie sich vorzüglich zum Ausmalen großer Flächen und für kräftige Pinselstriche. Feine Detailarbeit ist mit ihnen aber nicht möglich.

Haarpinsel eignen sich hervorragend für eine gleichmäßigere, weichere und präzisere Pinselführung. Die weichen Haare krümmen sich von selbst nach innen und bilden eine feine Spitze, die für Details und Linien ideal ist. Die besten Haarpinsel sind ausschließlich aus feinem Rotmarderhaar. Die billigeren Haarpinsel sind aus Rindsohren-, Iltis- oder Fehhaar. Sie sind schlaff und deshalb schwer zu kontrollieren, außerdem nutzen sie sich rasch ab; deshalb lohnt sich letztlich nur die Anschaffung qualitativ hochwertiger Pinsel.

Worauf muß ich beim Kauf von Haarpinseln achten?

Beim Kauf sollten Sie sich genau nach der Qualität der Haare erkundigen, denn die Qualitätsbezeichnungen der Hersteller sind sehr unterschiedlich, manchmal sogar irreführend. So kann etwa ein Haarpinsel mit Aufschrift „echt Rotmarder" eine Mischung aus echten Rotmarderhaaren mit einem synthetischen Produkt enthalten! Oder auch ganz und gar aus einem Ersatzprodukt bestehen (z. B. Wieselhaare). Handelt es sich um einen synthetischen Haarpinsel, werden im allgemeinen Nylonhaare verwendet.

Ölmalpinsel gibt es in vielen verschiedenen Formen, Größen und unterschiedlichen Borstenarten.

Vorschau auf Heft 72

Ein buntes Sammelsurium aus Papierfetzen bildet die Grundlage für eine Collage in einer Übung in **MISCHTECHNIKEN**. Sie erhalten Anregungen, welche sonstigen Materialien geeignet sind.

Um Farbskizzen geht es in **SKIZZEN UND STUDIEN**. Sie erfahren, wie Sie mit einfachen Formen und wenigen grundlegenden Farben das Wesentliche in einer Farbskizze anlegen.
Eine Person in deren häuslicher Umgebung zu portraitieren, ist eine große Herausforderung. In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** stellen wir Ihnen ein Gemälde von Edouard Vuillard vor, das zeigt, wie meisterhaft sich der Künstler mit dieser Aufgabe auseinandergesetzt hat.

In **SEHEN UND VERSTEHEN** erläutern wir Ihnen die Bedeutung von Skizzen und Vorzeichnungen. Sie können anhand einiger Beispiele fertige Gemälde mit den dazugehörigen Vorzeichnungen vergleichen – den künstlerischen Prozeß sozusagen verfolgen.

In **ÖLMALEREI** wird es knifflig: Es geht um die Perspektive. Sie erfahren hier, wie Sie die Weichen für eine wirkungsvolle Komposition stellen. Im zweiten Teil unserer Übung in der Rubrik **AQUARELL** fügt der Künstler raffinierte Details hinzu.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 72

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 72

AQUARELL	
Übung: Einbruch der Dämmerung	1985
SEHEN UND VERSTEHEN	
Wegmarkierungen	1988
SKIZZEN UND STUDIEN	
Spontane Farben	1992
ZEICHENTECHNIKEN	
Die großen Vorbilder	1994
ÖLMALEREI	
Knifflige Perspektive	1998
Übung: Terrassenhäuser	2000
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
In häuslicher Umgebung	2004
MISCHTECHNIKEN	
Schnittflächen	2006
Übung: Mit Schere und Papier	2008

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

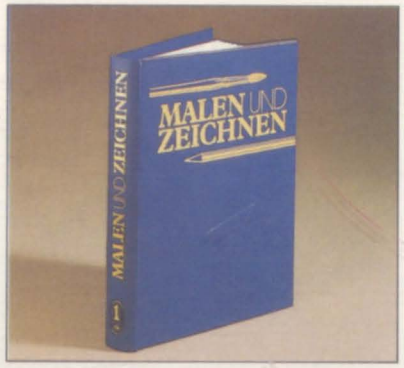
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Winfried Schmidt (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1985, 1986, 1987 Irving Shapiro; 1988–1991, 2006–2008 Fabbri; 1992 Charles Reid; 1993 Philip Jamison; 1994 Robert Kaupelis; 1995–1996 Robert Beverly Hale; 2004–2005 Hereward Lester Cooke

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die englische Ausgabe ‚DRAW IT PAINT IT' erschien bei Watson-Guptill Publ./ Eaglemoss Publ. Ltd., © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986; weiteres Material wurde übernommen aus ‚CORSO DI DISEGNO', © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri S.P.A., Mailand. © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987, 1988.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

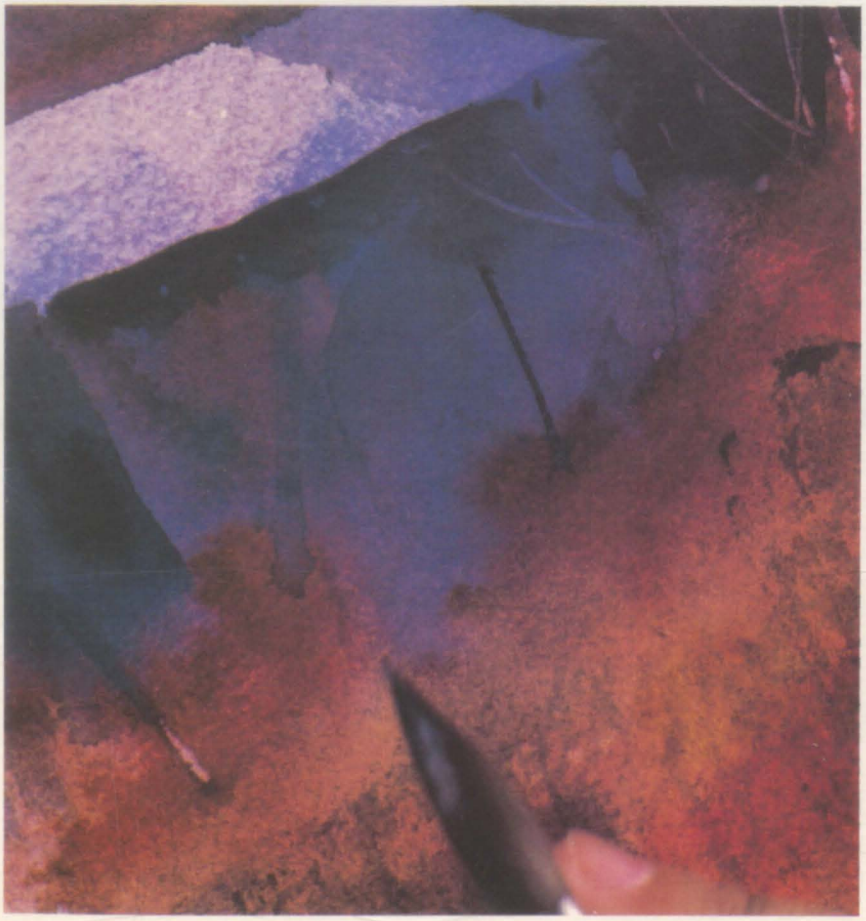
Einbruch der Dämmerung

Raffinierte Details, die jetzt in die Komposition eingefügt werden, tragen wesentlich zu dem geisterhaften Gesamteindruck der ausgedienten Scheune bei.

12

13

14



Im zweiten Teil unserer Übung zeigt der Künstler Irving Shapiro, worauf es ihm ankommt.

12. Textur der Baumkrone

Die Textur des Baumes hinter den Nebengebäuden arbeitet Shapiro weiter aus, indem er den fast trockenen Pinsel mit einem neutralen Farbton aus Phthaloblau, Krapplack dunkel und Siena natur seitlich über den Bereich der Baumkrone zieht. Deuten Sie sie nur an, damit sich der Bildschwerpunkt nicht verschiebt!

13. Schatten verstärken

Die Scheune wird noch spukhafter wirken, wenn Sie die Schatten unter den vorstehenden Dachrändern und unten an der vorderen Ecke mit einer kräftigen Mischung derselben Farben wie im Schritt zuvor verstärken. Nehmen Sie dafür den Rundpinsel Nr. 6.

14. Dünne Zweige einfügen

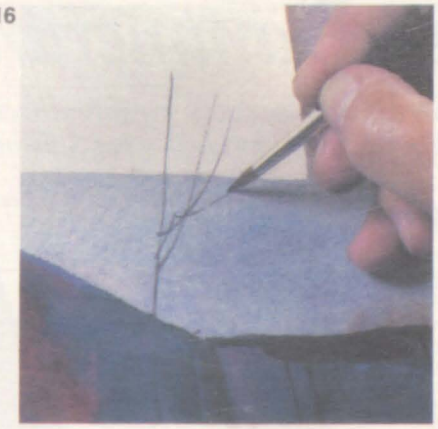
Einige dünne Zweige deuten Sie vereinzelt mit dunklen Linien an. In den dunkelsten Bereichen kratzen Sie ein paar helle Zweige heraus.

15

15. Grasbüschel

Mit einem fast trockenen Flachpinsel und etwas Neutraltinte deutet der Künstler die Grasbüschel im Mittelgrund an. Variieren Sie den Tonwert dieser Mischung, damit ein reizvoller Gegensatz zwischen der ruhigen, gleichmäßigen Schneefläche und dem dichten Gras dahinter entsteht.

16



16. Ein weiterer Baum

Mit einem feinen Rundpinsel und etwas Neutraltinte werden die zarten Zweige eines Baumes eingefügt, der vor der Scheune wächst. Auch die Äste des Baumes hinter den Nebengebäuden können Sie so andeuten. Der Vordergrund wird durch einzelne dünne Grashalme mit einbezogen.

17

17. Zweige herauskratzen

An der Scheunenseite kratzen Sie dann mit einer Rasierklinge oder der Spitze eines Messers weitere dünne Zweige heraus. Nehmen Sie nicht zuviel weg, da es sonst unnatürlich wirken würde.

18

18. Auflockerung durch Helligkeiten

In diesem Stadium wirken die zarten Zweige und Gräser im Gegensatz zu den warmen Laubpartien am Boden vor der Scheune noch ein wenig zu kompakt. Lockern Sie daher diesen Bereich mit zwei Pinselstrichen auf. Dazu eignet sich am besten ein sauberer, feuchter Pinsel mit steifen Borsten. Die entstehenden Helligkeiten sorgen dann für die gewünschte Auflockerung.

Bilanz ziehen

Betrachten Sie das fertige Bild aus einiger Entfernung. Senkrechte und waagerechte sowie parallele Geraden bilden das Grundgerüst der Komposition. Bewußt hat Shapiro auf geschwungene Linien mit einer dynamischen Bewegung verzichtet, um dem Bild eine merkwürdig anmutende Ruhe zu verleihen.

In dieses Konzept fügen sich die düsteren Blau- und neutralen Brauntöne hervorragend ein. Die rötlichen Brauntöne wirken viel-

leicht etwas auffallend – dennoch stören sie nicht, weil sie zart mit den kalten Farben verlaufen.

Die Variation der Farbtöne und die feinen Übergänge sind für die gespenstische Atmosphäre sehr wichtig. Auf starke tonale Kontraste hat der Künstler fast gänzlich verzichtet. Das gilt besonders für den zarten Farbverlauf am Himmel: Seine Transparenz und Helligkeit entlang des Horizonts führen den Blick ins Ungewisse – in eine unbestimmte Ferne.

Mit diesen Stilmitteln regen Sie die Phantasie des Betrachters an und führen ihn in das Bild hinein. Dadurch, daß der Künstler vieles lediglich andeutet und manche Partien sonderbar unbestimmt und offen hält, erforscht man neugierig die gesamte Komposition. Gleichzeitig wird der Betrachter von der geisterhaften Stimmung des Bildes eingefangen: Nirgends ist ein Mensch oder ein Tier zu sehen, alles wirkt verlassen und etwas melancholisch.

„Am Ende eines Tages" von Irving Shapiro, Aquarell auf rauhem Aquarellkarton, 51 cm x 74 cm. Ganz bewußt deutet der Künstler viele Dinge lediglich an. Dies unterstreicht die geheimnisvoll melancholische Stimmung und regt die Phantasie des Betrachters an.

Wegmarkierungen

Der Vergleich von Gemälden mit den Vorzeichnungen ist sehr aufschlußreich. Sie sind Wegmarkierungen im künstlerischen Prozeß und machen sowohl die ursprünglichen Bildideen als auch die entstehenden Wandlungen und Brüche nachvollziehbar.

Zeichnungen gelten heute zu recht als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel. Das war nicht immer so. Früher hatte das Zeichnen fast ausschließlich dienende Funktionen: Als allgemeine künstlerische Übung, als Mittel des Naturstudiums, vor allem aber als Vorstufe zu den eigentlichen Werken, seien es Plastiken, Drucke oder Gemälde.

Für einen Künstler wie Michelangelo waren Zeichnungen Werkstattgeheimnisse, die normalerweise nicht veröffentlicht wurden. Heute sind glücklicherweise aus dem Nachlaß vieler Künstler Skizzen und Vorstudien zugänglich geworden, so daß man interessante Vergleiche mit den fertigen Gemälden anstellen kann.

Vorzeichnung, Skizze und Studie – diese Begriffe gehen häufig durcheinander. Worin liegen eigentlich die Unterschiede?

Skizzen und Studien

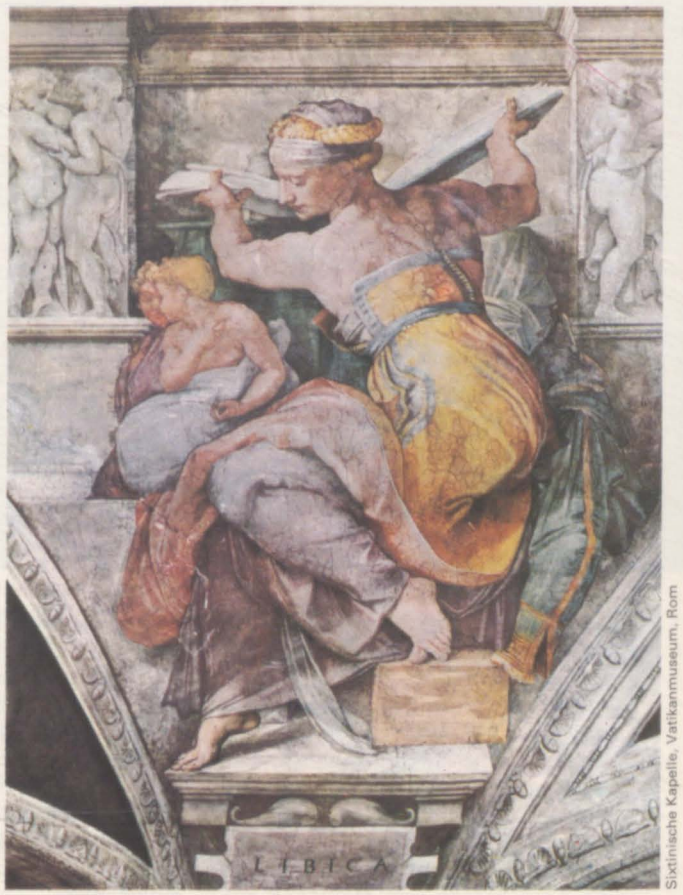
☐ In der **Skizze** wird die Grundstruktur des Bildes entwickelt. Man fixiert darin die größeren kompositionellen Zusammenhänge, erprobt und verwirft. Die Skizze kann sowohl von Beobachtungen wie von Vorstellungsbildern ausgehen. Der Darstellungsstil ist meist großzügig und locker. Einzelheiten werden nur soweit wie nötig eingefügt.

☐ Die **Vorzeichnung** ist konkreter auf das angestrebte Endergebnis ausgerichtet. Der Künstler versucht in ihr, die klärenden Erfahrungen der Skizzenarbeit zu einem gesicherten Bildentwurf zu bündeln, der als Grundgerüst für das Gemälde dienen kann. Der Grad der Ausarbeitung hängt vom Motiv und von der individuellen Arbeitsweise ab. Vorzeichnungen werden entweder von einer Papiervorlage auf die Leinwand übertragen oder unmittelbar auf dem Malgrund angelegt, um einen möglichst frischen Ausdruck zu bewahren.

☐ In der **Studie** bearbeitet der Künstler Teilaspekte der bildneri-

Metropolitan Museum of Art, New York

Michelangelo, Studie für die „Lybische Sibylle", Rötelzeichnung. In dieser Zeichnung bearbeitete Michelangelo Detailprobleme der stark verdrehten Körperhaltung.



Sixtinische Kapelle, Vatikanmuseum, Rom

„Lybische Sibylle" von Michelangelo, 1508–1512. Ausschnitt aus den Wandfresken in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans in Rom.

Privatsammlung, New York

Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jnr. Collection, Cleveland

Oben: „Die Honigverkäuferin" von Auguste Renoir, 1890. Öl auf Leinwand, 65 cm x 54 cm.

Links: Auguste Renoir, Die Honigverkäuferin, 1890. Bleistiftzeichnung, 48 cm x 53 cm.

schen Darstellung, wie z. B. unterschiedliche Ansichten des gleichen Objektes, Körperdetails, verschiedene Haltungen, Perspektiven usw. Typisch für Studien sind der freie Wechsel der Abbildungsgröße und die teilweise unzusammenhängende Nebeneinanderreihung von Einzelzeichnungen. Die Studie unterliegt keinerlei Kompositionsregeln. Sie ist eine Art Test für Detailprobleme.

Wie sieht die Praxis aus?

Diese Kategorien sind in der Praxis nicht so streng voneinander zu trennen. Es gibt viele Mischformen. Jeder Künstler entwickelt hierbei seine eigene Methodik.

Michelangelos Blatt entspricht allerdings der Grunddefinition einer Studie sehr genau. Es bietet einen interessanten Einblick in die Probleme, mit denen er sich bei der Vorbereitung der „Lybischen Sibylle" auseinandersetzte. Die Frauengestalt ist ein Ausschnitt aus dem berühmten Wandfresko der Sixtinischen Kapelle in Rom.

Michelangelo fühlte sich in seiner gesamten künstlerischen Arbeit besonders von solchen Körperhaltungen herausgefordert, die beinahe nicht mehr darstellbar waren. In seinem bildhauerischen Werk tritt dieser Zug besonders deutlich in Erscheinung.

Bei dieser weiblichen Figur ging es ihm darum, eine stark verdrehte Körperhaltung darzustellen, ohne daß sie angestrengt oder unglaubwürdig wirkt. Der Oberkörper der Frau ist beinahe vollständig vom Betrachter abgewandt, und die Arme geraten dabei in eine starke perspektivische Verkürzung. Gleichzeitig wendet die Frau ihr Profil leicht nach vorn.

Aus der Studie wird ersichtlich, wie Michelangelo Teilaspekte dieser schwierigen Rückenansicht einzeln ausprobierte, bis sie ihm in dem späteren Gemälde keine Hürden mehr waren. Vermutlich hat er zunächst in der blasseren Zeichnung links das grundsätzliche Prinzip der Verdrehung erprobt und darunter das Profil in angedeuteter Schattenmodellierung entworfen. Danach führte er diese beiden Details in der größeren Studie im Bildzentrum zusammen. Dort entwickelte er auch die Oberflächenmodellierung durch die unterliegenden Muskelpartien und Knochen. Die Zeichnung läßt Michelangelos umfassendes anatomisches Wissen erkennen. Interessant ist auch, daß er, um Gewißheit über den Aufbau der Figur zu gewinnen, einen Großteil der später von den Kleidern verhüllten Partien mitzeichnete.

Die umgebenden Hand- und Fußstudien dienen ebenfalls der Klärung von Detailproblemen. Bei der Hand ging es vor allem um die optische Verkürzung: Wie weit kann der Zeichner gehen, ohne daß die Hand unnatürlich wirkt? In den kleinen Fußzeichnungen kontrollierte Michelangelo, welche Muskelspannungen und Falten sich am abgespreizten Zeh ergeben. Man sieht, wieviel Feinarbeit einem Meisterwerk zugrundeliegt.

Stark vereinfacht

Renoirs Zeichnung ist ganz anders geartet. Lapidar und stark vereinfacht werden darin die Hauptformen der Komposition aufgeführt. Renoir beschränkt sich im wesentlichen auf die Konturlinien.

Die Maße dieser Vorzeichnung sind beinahe identisch mit denen des späteren Gemäldes, so daß anzunehmen ist, daß sie unmittelbar als Vorlage gedient hat, zumal sich an der Anordnung der Figuren nichts mehr änderte. Die leicht steife und belanglose Ausstrahlung der Zeichnung wandelte sich erst in der besonderen malerischen Umsetzung Renoirs zu einem lebhaften, frischen Ausdruck mit unverwechselbarer Handschrift.

Aus der Zeichnung läßt sich jedoch auch ablesen, daß Renoir die Bildaufteilung des Gemäldes sorgfäl-

Museum of Modern Art, New York.

Pablo Picasso, Skizze zu „Les Demoiselles d'Avignon", 1906/7. Bleistift und Pastell, 46 cm x 62 cm. Die Skizze enthält noch männliche Figuren, die Picasso im Gemälde wegließ.

Kupferstichkabinett, Basel.

„Les Demoiselles d'Avignon" von Pablo Picasso, 1907. Öl auf Leinwand, 244 cm x 233 cm. Dieses Bild gilt als früher Vorbote des Kubismus, den Picasso 1912 entwickelte.

tig plante. Achten Sie einmal auf die Figuren und die umgebenden Negativformen. Beides steht in ausgewogenem Verhältnis zueinander.

Fragen nach dem Weg

Die hier abgebildete Bleistift- und Pastellskizze von Picasso diente dem Künstler zu Vorbereitungen seines berühmten Gemäldes „Les Desmoiselles d'Avignon". Sie ist im gleichen Jahr entstanden. Das ungewöhnliche Gestaltungskonzept des eigentlichen Gemäldes stand offenbar zum Zeitpunkt der Skizze noch nicht fest, denn die beiden Werkstadien unterscheiden sich erheblich voneinander.

Der Wert einer Skizze wie dieser liegt nicht nur in ihrer eigenen bildnerischen Qualität, sondern darin, daß sie einen Einblick in die Vorstufen eines Werkes gestattet. Man entdeckt vielleicht einen kleinen Trick oder einfach, daß auch die Meister „nur mit Wasser kochten". Das fertige Werk selbst läßt oft viele Fragen nach dem Weg unbeantwortet.

Im Falle der „Desmoiselles d'Avignon" ist die Frage besonders interessant, da das Bild einen Wendepunkt in der Malerei markiert. Das Publikum war zunächst bei seiner Veröffentlichung 1907 verstört und schockiert.

Picasso hatte die dargestellten weiblichen Figuren nach Meinung vieler Menschen grob verzerrt und verunstaltet. Das Bild war eine Ohrfeige für alle, die von der Kunst ausschließlich Schönes im herkömmlichen Sinne erwarteten. Was war geschehen? Picasso hatte die Frauenkörper in einem selbstgeschaffenem Formensystem übersetzt, indem er die weichen Körperformen als geometrische Formen interpretierte. In der Farbgestaltung orientierte er sich zwar grundsätzlich am natürlichen Hautton, fügte jedoch scheinbar mutwillig abrupte Farbwechsel ein, wie etwa in der rosafarbenen Flanke der linken Figur. Auch der dunkelhäutige Kopf dieser Frau und die leicht karikaturistisch verrutschten Gesichtszüge der mittleren beiden Frauen waren Verfremdungselemente, die bei vielen Menschen auf Unverständnis stießen.

Interpretation der Form

Die vereinfachende und geometrische Forminterpretation setzte Picasso im Hintergrund und im umgebenden Raum konsequent fort. Die grauen, weißen und rotbraunen Formen verspannen die Komposition kreuz und quer. Sie lassen den herkömmlichen Raum wie in einem berstenden Spiegel zersplittern.

Am Unangenehmsten fielen aber die wilden, tierähnlichen Köpfe der beiden rechten Gestalten auf. Wie konnte Picasso Frauen nur so darstellen? Die Erklärung ist einfach.

Bildnerische Kraft

Er hatte zu jener Zeit gerade seine Begeisterung für die mythischen Masken sogenannter „primitiver" Völker entdeckt und bewunderte ihre urwüchsige Kraft und Einfachheit. Picasso wollte auch in seiner eigenen Kunst eine derartig elementare bildnerische Kraft entfalten.

Er sah für sich nur die Möglichkeit, zunächst mit den westlichen Bildtraditionen zu brechen und etwas neues dagegen zu setzen. Auffällig ist, daß die Skizze zu diesem Bild noch kaum die umstürzlerischen neuen Stilelemente enthält.

Die angedeutete Konfrontation nackter Frauen mit zwei bekleideten Männern scheint auf eine Bordellszene hinzuweisen. Dafür sprechen auch die teilweise aufreizenden Haltungen der Frauen. In der Gestaltung wirkt der Entwurf jedoch ver-

gleichsweise harmlos und läßt noch nichts ahnen von den kühnen Verfremdungen des späteren Gemäldes. Zwischen diesem Vorstadium und dem aufsehenserregenden Bild muß Picasso demnach der entscheidende künstlerische Durchbruch zu seinem späteren Stil gelungen sein.

In dem fertigen Bild sind die männlichen Gestalten verschwunden. Die Bordell-Assoziation fällt damit weg. Die Komposition wirkt so kompakt und stimmig, daß tatsächlich jedes weitere Element zuviel wäre. Die große Bedeutung des Gemäldes besteht unter anderem darin, daß hier bereits Grundelemente des Kubismus einige Jahre vor seiner eigentlichen Entwicklung auftauchen.

Konkrete Vorzeichnung

Guttusos Skizze enthält wiederum einen anderen Schwerpunkt bzw. ein anderes Arbeitsstadium der Vorzeichnung. In diesem Fall dient sie nicht der Annäherung an eine noch vage Bildidee, sondern ist sehr konkret auf die malerische Umsetzung ausgerichtet. Sie bildet die letzte Stufe vor dem Gemälde.

Das Bildkonzept ist voll entwikkelt. Die Zeichnung könnte auch als eigenständige Arbeit bestehen. Ihre Funktion ist jedoch, die Tragfähigkeit der Bildidee noch einmal zu überprüfen.

Guttuso führt den Betrachter in eine Marktszene, deren geradezu überquellende Fülle und räumliche Enge er besonders betonte. Die Darstellung ist geprägt von der absoluten Gleichrangigkeit der Menschen und Dinge.

Indem Guttuso zahlreiche Früchte, Fische und Konserven gleich groß zeichnete und ihre Formen lapidar wiederholte, ließ er überall rhythmische Strukturen entstehen. Die Kisten, Tische und Planen türmte und schichtete der Künstler so geschickt, daß eine irritierende und leicht unwirkliche Raumwirkung entstand.

Mit dem Mittel der künstlerischen Übertreibung und Steigerung arbeitete er seinen Eindruck dieser Marktszene heraus. Rhythmus, Raumirritation und Atmosphäre – das sind die Eckpfeiler seines Bildentwurfs. Bei der Umsetzung ins Gemälde hat Guttuso vor allem an den Figuren noch Veränderungen vorgenommen. Der schreiende Fischhändler links fiel weg, wohl weil er zu sehr von der Frau im Vordergrund ablenkte.

SKIZZENHAFTE ANNÄHERUNG

Der Gestaltung von komplexeren Bildwerken nähert man sich am besten über eine Reihe von Skizzen und Studien. Die hier beschriebenen unterschiedlichen Arbeitsweisen der Künstler verdeutlichen die Möglichkeiten der zeichnerischen Vorarbeit. Durch kleinere Skizzen klären Sie die Komposition des Bildes, in Detailstudien beschäftigen Sie sich mit einzelnen Bildbereichen und die Vorzeichnung dient Ihnen als direkte Vorlage für das Gemälde.

M.G. Sammlung

Universität von Palermo

„La Vucciria" (Markt in der Altstadt von Palermo), von Renato Guttuso, Öl auf Leinwand, 300 cm x 300 cm. Guttuso betont in seinem Gemälde die Fülle und Enge der Situation.

Renato Guttuso, La Vucciria, 1974, Bleistiftskizze. Die Skizze nimmt alle wichtigen Einzelheiten der Komposition vorweg. Sie diente als unmittelbare Vorlage für das Gemälde.

Spontane Farben

Um gekonnt und selbstbewußt mit dem Medium Farbe umgehen zu können, benötigen Künstler ein beinahe unbewußtes, instinktives Farbgefühl. Mit schnellen Skizzen kann man dieses Gefühl trainieren.

Schon immer sind Stilleben ein beliebtes Motiv gewesen, wenn es einem Künstler darum ging, sein Farbsehen zu schulen und spontan, ohne großen Aufwand an Zeit und Material, die Wirkung verschiedener Farbzusammenstellungen zu erproben. Das Motiv für ein Stilleben ist schnell zusammengestellt; der Künstler kann bereits bei der Motivkomposition diejenigen Farben berücksichtigen, mit denen er in seiner Skizze experimentieren will.

Prägende Kontraste

Aber auch „gefundene" Motive eignen sich ausgezeichnet, um an ihnen Farbgefühl und künstlerisches Sehen zu schulen. Eine zufällige Kombination von Farbflächen und Konturen fällt dem Künstler ja vor allem deshalb als mögliches Motiv auf, weil sie interessante Farben und prägende Kontraste aufweist, deren künstlerische Möglichkeiten er erforschen möchte. Als Charles Reid das im hellen Sonnenlicht vibrierende Farbmuster sah, das die Gegenstände auf seinem Küchentisch bildeten, versuchte er gar nicht erst, die Objekte noch „besser" zueinander zu stellen. Statt dessen griff er zu seinem Skizzenbuch und hielt das Motiv in einer spontanen, auf die wesentlichen Farbflächen konzentrierten Studie fest.

"Unsere Küche" von Charles Reid, Aquarell. Diese schnelle Studie, spontan nach dem sonntäglichen Frühstück gemalt, wirkt durch die selbstbewußt angelegten Farbflächen.

Oben: „Blumenstudie" von Philip Jamison. Mischtechnik unter Verwendung von Papierfetzen, die als eine Art Stempel verwendet werden; 20 cm x 15 cm.

Ganz bewußt beschränkt er sich auf zwei oder drei Pinselstriche für jeden Bildbestandteil; störende Details vernachlässigt er zugunsten des klaren Gesamteindrucks. Gezielt setzt er Flächen ein, in denen er das Papierweiß stehen läßt, um die lichtdurchflutete Anmutung des Raums zu vermitteln. So ist beispielsweise die Tischplatte lediglich durch einige flüchtige Pinselstriche für die Kanten angedeutet.

Philip Jamison verwendet für seine Skizze eines Blumenstillebens eine ungewöhnliche Mischtechnik, mit der man sehr schnell und spontan arbeiten kann. Er bestreicht Papierfetzen mit Farbe und preßt sie in feuchtem Zustand auf den Malgrund. Mit diesem Abdruckverfahren, das in seiner Wirkung einer Collage ähnelt, lassen sich ohne großen Aufwand lebendige Farbflächen mit interessanten Texturen herstellen, die besonders für Hintergründe geeignet sind. Der Maler hat außerdem einige rote Papierfetzen auf das Papier geklebt und mit dem Pinsel die Blüten im Vordergrund etwas genauer ausgeführt.

Die großen Vorbilder

„Zuerst muß der Schüler die Perspektive erlernen, sodann den Maßstab; schließlich soll er die Hand eines großen Meisters studieren, damit er sich ein gutes Handwerk aneigne."

Bis heute hat diese Lehranweisung des genialen Renaissancekünstlers Leonardo da Vinci (1452–1519) nichts von ihrer Gültigkeit verloren. Seit den Anfängen der europäischen Malerei gehört das Kopieren von Meisterzeichnungen und berühmten Gemälden zum Stundenplan jedes Schülers der bildenden Kunst. Durch das Studium der Meisterwerke kann man nachvollziehen, wie der Künstler gearbeitet hat; man entdeckt neue Aspekte, entschlüsselt handwerkliche Geheimnisse und steigert so, weit über das bloße „Nachmalen" hinaus, die eigenen bildnerischen Fähigkeiten.

Bei der Beschäftigung mit den Zeichnungen großer Meister besteht die Aufgabe also nicht darin, Stil und Inhalt eines Werkes „originalgetreu" nachzuempfinden und zu kopieren; um von den Meistern zu lernen, muß man sich analysierend und kritisch mit ihren Werken auseinandersetzen. Man versucht, die Entwicklung einer Zeichnung von der ersten Idee über die Wahl des Mediums, die technische Ausführung und die Komposition bis zum Ergebnis nachzuvollziehen, indem man nicht nur „nachmalt", sondern sich immer wieder fragt: Warum hat der Künstler es gerade so gemacht? Warum hat er diese Technik gewählt? Hätte ich an seiner Stelle das gleiche Medium, das gleiche Papier verwendet? Wie würde die Zeichnung wirken, wenn sie nicht mit Kohle, sondern mit Bleistift ausgeführt wäre? Auf viele dieser Fragen läßt sich eine Antwort finden, indem man ausprobiert und experimentiert, beim Nachzeichnen verschiedene Stifte, Pinsel und Papiere verwendet oder die Komposition variiert.

Mit frdl.Gen.d. Philadelphia Museum of Art/Sammlung Carl Zigrosser

Subtile Tonwerte

So würde zum Beispiel die Portraitzeichnung des mexikanischen Künstlers Diego Rivera eine völlig andere Anmutung bekommen, wenn sie statt in Bleistift mit der Tuschfeder ausgeführt wäre. Man erkennt, daß diese Studie von subtilen Tonwertabstufungen lebt. Besonders die Ausführung der Frisur ist interessant: Versuchen Sie einmal mit dem Bleistift nachzuvollziehen, wie geschickt Rivera die Körnung des Papiers einsetzt, um die feine Textur der Haarsträhnen wiederzugeben; zudem ist die Frisur nicht photographisch genau gezeichnet, sondern zu einer Komposition aus sanft geschwungenen Teilen reduziert, die ineinandergreifen.

Während Riveras Zeichnung einen eigenständigen Charakter besitzt, handelt es sich bei der Arbeit Leonardo da Vincis um einen Entwurf für ein großes Wandbild, das allerdings nie ausgeführt wurde. Es ist faszinierend, wie Leonardo hier mit zeichnerischen Mitteln die Mög-

Links: „Kopf einer Frau" von Diego Rivera, 1917, Bleistift auf Papier.

„Studien einer knienden Frau" von Raffael Sanzio, 1511, schwarze Kreide, 40 cm x 26 cm.

M.frdl.Gen. d. Ashmolean Museum, Oxford

M.frdl.Gen.d.Royal Academy of Art, London

Oben: Entwurf für „Anna Selbdritt" von Leonardo da Vinci, Kohle mit weißer Kreide gehöht, 159 cm x 101 cm.

MALEN UND ZEICHNEN

INDEX

Heft 61 bis 72 (Seiten 1677 bis 2008)

Index für Band 6. Ein kompletter Index für alle Ausgaben von MALEN UND ZEICHNEN erscheint in Heft 96. Stichwörter, die sich auf die jeweils vorletzte Heftseite beziehen, sind durch v. S. und die betreffende Heftnummer gekennzeichnet: z. B. v. S. 70

Kursivgedruckte Wörter und Seitenangaben verweisen auf Gemälde.

A

Abdeckmaterialien
-Band 1934
Abendstimmung (Martin) *1774*
Abfahrt (Wong) *1692*
Abstrakt 1914–17
Acht Köpfe (Escher) *1931*
Acryl
Tempera-Wirkung 1708–11
Acrylmalgrund 1866–9
Adams, Norman
Tierskizze *1844, 1924–5*
Alkyd
Schichtarbeit 1677–81
Allegorie des Reichtums
(Pisanello) *1852*
***Alpenveilchen*-Übung**
(Sidaway) *1753–7*
Altdorfer, Albrecht
Gebirgslandschaft am Meer *1820*
Alte aus Hunston, Der
(Frost) *1788*
Alter Mann (Frost) *1786*
Am Ende eines Tages
(Shapiro) *1987*
Am Fenster (Corsellis) *1952–5*
Amerikanische Landschaft
(Hopper) *1746*
Andere Welt (Escher) *1929*
Anhörung eines Mädchens
(Daumier) *1745*
Anna Selbdritt (Leonardo) *1995*
Ansichten (Valerio) *1725*
Apfelbaum in Blüte
(Mondrian) *1915*
Aquarell
auf zerknittertem Papier 1692–5
Farbströme 1742–3
Gebirgslandschaften 1823–7
Geheimniseffekt 1980–7
Glas 1934–7
reißendes Wasser
1761–5, 1812–16
Seelandschaften
1882–5, 1908–11
Sturm-Effekte 1730–2, 1738–41
Veränderungen 1854–9
Aquarellstift *siehe* Buntstifte, wasserlösliche
Assoziationen 1968–9
Asymmetrie 1819
Atmosphäre *siehe* Stimmung
Augen
Tiere 1704
August-Sonnenuntergang
(Martin) *1770–1*
Ausssprengtechnik 1802–79

B

Bahnhof bei Nacht (Tratt) *1998–9*
Baltimore Starling
(Peterson) *1972*
Baum (Mondrian) *1914*
Bäume
abstrakte 1914–15
Zeichnen
(Feder und Tusche) 1836–9
Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis, Die
(Rembrandt) *1848*
Bei Ondine . . . spielende Gruppe
(Gundelfinger) *1720*
Belvedere (Escher) *1930*
Bennett, Gordon
Terrassenhäuser-Übung *2000–3*
Berge 1748–51
Beuten-Tempel, Der
(Hiroshige) *1817*
Bewegung
Stilleben 1685
Zeichnen 1682–5, 1712–15
Bewegungsstudie: Arme und Hände
(Sargent) *1682*
Bildnis eines toten Jünglings
(Perrier) *1904*
Birnbaum (Porter) *1689*
Blagden, Allen

Central Park 1780–1
im Atelier 1778–81
Leuchtturm im Winter 1779
Mittagsflimmern 1778
Blau und Silber: Aufgewühltes Meer (Whistler) *1730–1*
Blaue Baum, Der (Mondrian) *1915*
Blauer Akt IV (Matisse) *2006*
Blaues Eßzimmer (Reid) *1796*
Blick auf den Fuji, (Hiroshige) *1851*
Blick auf die Altstadt, Lissabon (Reid) *1854*
Blick auf die Route 22A (Chard) *1945*
Blick auf einen Fluß nahe bei Rom (Lorrain) *1958*
Blick auf Rom mit der Villa Medici (van Wittel) *1960*
***Blick aus dem Fenster*-Übung** (Grado) *1797–9*
Blick über die Hecke (Sidaway) *1752*
Blick über die Mesa (Dulaney) *1835*
Blockley, John
Llanberis Rocks *1822–3*
Blumen
im Atelier 1878–81
Blumengarten (Freckleton) *1881*
Blumenstudie (Jamison) *1993*
Bolton, Richard
im Atelier 1918–23
Texturen (Bleistift) *1974–5*
Bonnard, Pierre
Das kleine Café *1943*
Boot eines Jägers, Das (Daly) *1980*
Boote 1882–5, 1908–11
Borgeson, Bet
Hortensien-Übung *1867–9*
Botticelli, Sandro
Studie für die Allegorie des Herbstes *1713*
Boucher, François
Wassernymphen mit Meergott *1907*
Brennpunkt 1848–51
Brücke über der Themse, Eine (Derain) *1979*
Brückenzeichnung (Wood) *1766*
Bucht mit East Cowes Castle (Turner) *1949*
Buntstift
Acrylgrund 1866–9
wasserlösliche 1752–7
siehe auch Zeichnen

C

Cadavres Exquis (Hugo, usw) *1966*
Cadell, Foster
Nachdenklich *1893*
Café Bar (Cottingham) *1901*
Calder, Alexander
Rodeo Style *1967*
Camera obscura 1808–11
Canaletto, Giovanni Antonio 1808–11
Caprice (Guardi) *1819*
Carrà, Carlo
Das rote Pferd *1853*
Caryatide (Modigliani) *1852*
Cassatt, Mary
Ellen Mary Cassatt mit weißem Mantel *1964*
Central Park (Blagden) *1780–1*
Chard, Daniel
Blick auf die Route 22A *1945*
im Atelier 1944–7
Cherepov, George
Felsiger Strand-Übung *1898–1900*
Frischer Morgen *1845*
Rocky Mountains-Übung *1750–1*
Christus am See Genezareth (Tintoretto) *1783*
Christus heilt einen Kranken (Rembrandt) *1849*
Club Med (Katchen) *1736–7*
Colorado (Shapiro) *1824*
Collagen 2006–8
Corot, J. B. C.
Landschaftsskizze *1836*
Corsellis, Jane
Am Fenster *1952–5*
Heißer Tag *1726–9*
Cossman, Howard
Katzen-Zeichnungen *1702–4*
Cottingham, Robert
Café Bar *1901*
Croney, Claude
Hochland-Übung *1825–7*
Sturm an der Küste-Übung *1738–41*

D

da Reggio, Raffaellino
Gehender junger Mann 1905
Daly, Thomas Aquinas
Das Boot eines Jägers *1980*
Daumier, Honoré
Anhörung eines Mädchens *1745*
David, Jacques-Louis
Studie zum Brutus-Bild *1789*
Dawson, Doug
Portrait von Bonnie-Übung *1888–93*
Degas, Edgar
Konzertcafé Les Ambassadeurs, Das *1818*
Sechs Freunde des Künstlers *1719*
Demoiselles d'Avignon, Les (Picasso) *1990*
Derain, André
Eine Brücke über der Themse *1979*
Diagonalen 1746
Dickinson, Preston
Die Hügel *1687*
Dogana und Santa Maria delle Salute, Venedig, Die (Turner) *1927*
Drei männliche Aktstudien (Pontormo) *1875*
Drei zusammengekauerte Frauen (Rodin) *1948*
Dulaney, Shawn
Blick über die Mesa *1835*
im Atelier 1830–5
Straße nach Chimayo, Die *1834*
Wüstenstraße *1833*
Dunkler Raum *siehe* Camera obscura
Dürer, Albrecht
Alphabet-Entwurf 1896–7
Gewandstudie *1791*
Sechs Kissen *1793*
Wehlsch pirg *1957*
Dynamische Zeichnung 1682–5

E

***Einbruch der Dämmerung*-Übung** (Shapiro) *1981–7*
Einsamer Strand (Gruppé) *1847*
Ekert, Dietrich
Chrysanthemen im gelben Krug *1802*
Freesien-Stilleben-Übung *1803–7*
Ellen Mary Cassatt mit weißem Mantel (Cassatt) *1964*
Erntezeit (Renoir) *1794*
Erscheinung auf See, Die (Kubin) *1943*
Escher, Maurits Cornelis 1929–33
Acht Köpfe *1931*
Andere Welt *1929*
Belvedere *1930*
Haut *1930*
Metamorphose II *1931*
Etniers, Stephen
Strand bei Mazatlan *1963*

F

Faltenwurf
Zeichnen 1789–93
Farben
begrenzte Palette 1689, 1688–93, 1965
Harmonie (Ölmalerei) 1686–9
Komplementär 1688
spontane 1992–3
***Farbige Flaschen*-Übung** (Millard) *1936–7*
Farbperspektive 1957
Fauvismus 1978
Felsen
Küstenlandschaften 1845–7, 1898–1900
***Felsiger Strand*-Übung** (Cherepov) *1898–1900*
Fensterlicht (Katchen) *1733*
Fernöstliche Malerei 1817–20, 1850–1
Figuren
Bewegung 1682–5, 1712–14
Komposition 1733–7
Musiker-Skizzen 1800–1
phantastische 1886–7
spontane Posen 1718–21
Umrißlinie 1938–9
Firnis
Ölmalerei v. S. 62, v. S. 64
Florida-Himmel (Gruppé) *1772*
Formen
positive und negative 1734–5
Umrißlinie 1938–9
Formstudien (Katchen) *1734*
Fra Angelico
Die Heilung der Palladia 1691
Freckleton, Sondra
Blumengarten *1881*
im Atelier 1878–81
Sonnenblume *1935*
***Freesien-Stilleben*-Übung** (Ekert) *1803–7*
Freie Natur
Aquarell 1741
Frischer Morgen (Cherepov) *1845*
Friseur, New York City (Gundelfinger) *1721*
Frost, Dennis
Alte aus Hunston, Der *1788*
Alter Mann *1786*
Jungenportrait *1787*
Frostiger Morgen, Ein (Turner) *1758, 1759*
Früchte
Stilleben 1709–11
***Früchte auf Tonpapier*-Übung** (Sidaway) *1709–11*
Fuji bei schönem Wetter, Der (Hokusai) *1851*
Fuji von Ryôgoku Tôto aus gesehen (Hiroshige) *1850*
Futurismus 1853

G

***Gebirgsbach*-Übung** (Shapiro) *1762–5*
Gebirgslandschaft am Meer (Altdorfer) *1820*
Gebirgslandschaften 1823–7
Gegensätze 1766–9
Geheimniseffekt (Aquarell) 1980–7
Gehender junger Mann (da Reggio) *1905*
Gesicht
Pastell-Beispiel 1888–93
Gewandstudie (Dürer) *1791*
Gewandstudie (Leonardo) *1790*
***Gewitterwolken*-Übung** *1732*
Gitternetz-Verfahren 1724
Glas Aquarell 1934–7
Gouache
Mischtechniken 1802–7
Grado, Angelo John
Blick aus dem Fenster-Übung *1797–9, 1840–3*
Granet, François Marius
Lungosenna im Nebel *1959*
Große Flut (Leonardo) *1714*
Gruppé, Emile
Einsamer Strand *1847*
Florida-Himmel *1772*
Grundierungen
Acryl- 1866–9
Guardi, Francesco
Caprice. Die innere Säulenhalle einer Kirche *1819*
Piazza von Venedig, Die *1821*
Gundelfinger, John
Bei Ondine . . . *1720*
Friseur, New York City *1721*
Schach, Washington Square Park *1721*
Gurney, James
Sibirischer Tiger *1924*
Guttuso, Renato
La Vucciria *1991*

H

Hände
Zeichnen 1870–2
Handschrift (der Meister) 1940–3, 1976–9
Handstudie (Sarto) *1870*
Hand-Studien (Holbein) *1871*
Hand-Studien für „Die Kartoffelesser" (van Gogh) *1871*
Haut (Escher) *1930*
Heilung der Palladia, Die (Angelico) *1691*
Heißer Tag (Corsellis) *1726–9*
Hilder, Rowland
Raddampfer-Übung *1882–5, 1908–11*
Himmel
Sonnenuntergänge 1771–5
Sturmeffekte 1730–2, 1738–41
Hiroshige, Ando
Beuten-Tempel, Der *1817*
Blick auf den Fuji *1851*
Fuji von Ryôgoku Tôto aus gesehen, Der *1850*
***Hochland*-Übung** (Croney) *1825–7*
Hogarth, Paul
Das Royal Liver Gebäude *1950*
Hohe Scheune (Kahn) *1965*
Hokusai, Katsushika
Der Fuji bei schönem Wetter *1851*
Die Woge *1850*
Holbein, Hans
Hand-Studien *1871*
Holländische Fischerboote (Twachtman) *1768*
Honigverkäuferin, Die (Renoir) *1989*
Hopper, Edward
Amerikanische Landschaft *1746*
Ryders Haus *1903*
***Hortensien*-Übung** (Borgeson) *1867–9*
Hügel, Die (Dickinson) *1686*

I

Illusion 1929–33
Im Atelier
Blagden, Allen 1778–81
Bolton, Richard 1918–23
Chard, Daniel 1944–7
Dulaney, Shawn 1830–5
Freckleton, Sondra 1878–81
Jenkins, Paul 1742–3
Masterfield, Maxine 1860–1

Peterson, Roger T. 1970–3
Silverman, Burt 1696–1701
Sims, Graeme 1705–7
Impressionismus 1820–1
Improvisation (Kandinsky) *1853*
In Erwartung (Pike) *1730*
Ingrespapier 1784
Innenräume
Meister-Beispiel (Vuillard) 2004–5
Inness, Georg
Sonnenuntergang *1773*
Interpretation 1966–9

J

Jamison, Philip
Blumenstudie *1993*
Jane Avril (Toulouse-Lautrec) *1818*
Japanische Kunst 1817–20, 1850–1, 1940–2
Jenkins, Paul
im Atelier 1742–3
Phenomena Buck Island Near *1743*
Phenomena Upper Nile *1742*
Jungenportrait (Frost) *1787*

K

Kahn, Wolf
Hohe Scheune *1965*
Kaianlage in Chelsea (Whistler) *1902*
Kalligraphie 1894–7
Monogramme 1912–13
Kampf nackter Männer (Raffael) *1767*
Kandinsky, Wassily 1942
Improvisation *1853*
Skizze für das Jahrbuch des Blauen Reiter *1942*
Katchen, Carole
Club Med *1736–7*
Fensterlicht *1733*
Formstudien *1734*
Mann im Bus, Äthiopien *1938*
Rose *1735*
Sudanese auf einem Boot *1939*
Tänzerin im Scheinwerferlicht *1733*
Katze 1702–4
***Kirche Sao Paolo*-Übung** (Reid) *1856–9*
Kleine Café, Das (Bonnard) *1943*
Klippen in Cornwall (Thayer) *1846*
Kohlenhalde (Stella) *1744*
Komplementärfarben 1688
Komposition
Brennpunkt 1848–51
Figuren 1733–7
Rahmen 1817–21, 1848–51
Umrißlinie 1938–9
Vereinfachung 1962–5
Wiederholung und Variation 1948–51
Kontrast
Gegensätze 1766–9
Konzertcafé Les Ambassadeurs, Das (Degas) *1818*
Kopalwachs 1759
Kopf einer Frau (Rivera) *1994*
Kopieren 1907, 1994–7
Kreativität 1966–9
eigene Interpretation 1966–9
Geheimniseffekte 1980–7
spontan malen (Ölmalerei) 1796–9, 1840–3
Kubin, Alfred
Die Erscheinung auf See *1943*
Küste
felsige 1845–7, 1898–1900

L

La Goulue betritt das Moulin Rouge (Toulouse-Lautrec) *1941*
La Vucciria (Guttuso) *1991*
Landschaften
Aquarell 1778–81, 1980–7
Baumskizze 1836–9
Berge 1748–51, 1823–7
Felsen 1845–7, 1898–1900
Geheimniseffekt (Aquarell) 1980–7
im Atelier 1944–7
Perspektive (Ölmalerei) 1998–2003
Raumtiefe 1957–61
Stimmung-Übung 1747
Landschaftsskizze (Corot) *1836*
Lascaux-Höhlenzeichnung *1917*
Lasuren 1940
Alkyd 1677, 1680
Leonardo da Vinci
Anna Selbdritt (Entwurf) *1995*
Gewandstudie *1790*
Große Flut *1714*
Studien von Frauenhänden *1871*
Lesende Frau (Rembrandt) *1768*
Leuchtturm im Winter (Blagden) *1779*
Libysche Sibylle (Michelangelo) *1988*
Licht
im Tageslauf 1901–3, 1952–6
Meister-Beispiel (Turner) 1926–8
Sonnenuntergänge (Ölmalerei) 1771–5
Stimmung-Effekte 1746
Sturm-Effekte 1731
Llanberis Rocks (Blockley) *1822–3*
Lorrain, Claude
Blick auf einen Fluß nahe bei Rom *1958*
Löwenpärchen (Smith) *1777*
Luftperspektive 1957–8
Lungosenna im Nebel (Granet) *1959*
Luxus, Stille und Wollust (Matisse) *1977*

M

Malender Künstler in einem Zimmer, Ein (Turner) *1928*
Malgrund, Acryl- 1866–9
Mann in Bus, Äthiopien (Katchen) *1938*
Martin, Alex
Abendstimmung *1774*
August-Sonnenuntergang *1770–1*
Masterfield, Maxine
im Atelier 1860–1
Violettes Licht *1860–1*
Matisse, Henri
Blauer Akt IV *2006*
Luxus, Stille und Wollust *1977*
Stilleben mit Austern *2007*
Meister 1852–3
Fra Angelico (1387–1455) 1690–1
Handschrift von 1940–3, 1976–9
Miró, Joan (1893–1983) 1828–9
Renoir, Auguste (1841–1919) 1794–5
Sargent, John Singer (1856–1925) 1722–3
Tintoretto, Jacopo (1518–94) 1782–3
Turner, J.M.W. (1775–1851) 1758–60, 1926–8
Vorzeichnungen 1988–91
Vuillard, Edouard (1868–1940) 2004–5
Zeichnen-Beispiele 1994–7
Menschlicher Körper
Hände 1870–2
siehe auch Figuren
Metall
Rost (Aquarell) 1918–23
Metamorphose II (Escher) *1931*
Michelangelo Buonarroti
Libysche Sibylle *1988*
Stehender Jüngling *1684*
Midolle, Jean
Wald *1894*
Millard, David
Farbige Flaschen-Übung *1936–7*
Skizzenbuch *1716–17, 1800–1*
Miró, Joan 1828–9, 1887
Morgendliches Erwachen *1828*
Mischtechniken
Aussprengtechnik 1802–7
Chinatusche/Aquarell 1882–5, 1908–11
Papierschnitt 2006–8
Tusche/Gouache 1802–7
Mittagsflimmern (Blagden) *1778*
Mi-Teintes-Papier 1784
Modigliani, Amadeo
Caryatid *1852*
Mondrian, Piet
Apfelbaum in Blüte *1915*
Baum *1914*
Blaue Baum, Der *1915*
Studie für den roten Baum *1914*
Mondschein 1956
Monogramme 1912–13
Morgendliches Erwachen (Miró) *1828*

N

Nachdenklich (Cadell) *1893*
Naß-in-naß-Technik
Wolken 1731

O

Oleanderbüsche im Garten des Saint-Paul-Asyls (van Gogh) *1940*
Ölmalerei
Farben 1686–9
felsige Küstenlandschaften 1845–7, 1898–1900
Firnisse v. S. 62, v. S. 64
Landschaften 1748–51
Perspektive 1998–2003
Pinsel v. S. 71
Skizzen-Malerei 1724–9
Sonnenuntergänge 1771–5
spontan malen 1796–9, 1840–3
Tageslicht 1901–3, 1952–6
Vereinfachung 1962–5

P

Paletten (Farben)
begrenzte 1689, 1888–93, 1965
***Palmenküste*-Übung** (Petrie) *1678–81*
Papier
glatte 1787
Ingres- 1784
Mi-Teintes- 1784
Pastell- 1784–8
rauhe 1786
zerknittertes (Aquarell) 1692–5
Parrot, S. W.
Turner am Firnis-Tag *v. S. 62*
Pastell
begrenzte Palette 1888–93
Papier 1784–8
selbst hergestellt v. S. 61
Perrier, François
Bildnis eines toten Jünglings *1904*
Perspektive
Farb- 1957
illusionistische 1929–30
Landschaften (Ölmalerei) 1998–2003
Linear- 1998
Luft- 1957–8, 1998
Peterson, Roger T.
Baltimore Starling *1972*
im Atelier 1970–3
Stallschwalbe *1973*
Wanderfalke *1971*
Petrie, Ferdinand
Palmenküste-Übung *1678–81*
Pferde
Rötel-Übung 1876–7
Pflanzen auf der Fensterbank (Tratt) *1708*
Phenomena Buck Island Near (Jenkins) *1743*
Phenomena Upper Nile (Jenkins) *1742*
Photographie
Camera obscura 1808–11
Informationsquelle 1945, 1946
Piazza von Venedig, Die (Guardi) *1821*
Picasso, Pablo
Les Demoiselles d'Avignon *1990*
Stier, Der *1916*
Pike, John
In Erwartung *1730*
Pinsel 1962
Ölmalerei v. S. 71
Pinselstriche
Handschrift der Meister 1940–3, 1976–9
Pisanello, Antonio
Allegorie des Reichtums *1852*
Pointillismus 1977
Pontormo, Jacopo da
Drei männliche Aktstudien 1875
Porter, Fairfield
Birnbaum *1689*
Portrait eines sitzenden Mädchens (Renoir) *1795*
***Portrait von Bonnie*-Übung** (Dawson) *1888–93*
Portraits
Pastell 1888–93
Pose
extreme 1714
Kontrapost-Haltung 1684
spontane 1718–21
Poussin, Nicolas
Pyrrhus Rettung *1949*

R

***Raddampfer*-Übung** (Hilder) *1882–5, 1908–11*
Raffael
Kampf nackter Männer *1767*
Studien einer knienden Frau *1996*
Rahmen
aus Holz v. S. 65, v. S. 67
Leisten- v. S. 70
Profil- v. S. 68
Rahmen (Komposition)
Meister-Beispiele 1817–21, 1848–51
Räumliche Tiefe
im Atelier 1944–7
Landschaften 1957–61
Rahmenkomposition 1817–21
Regen 1730–1
Reid, Charles
Blaues Eßzimmer *1796*
Blick auf die Altstadt . . . Lissabon *1854*
Kirche Sao Paolo-Übung *1856–9*
Sommerblick, Nova Scotia *1677*
Unsere Küche *1992,*
Rembrandt van Rijn
Befreiung des Petrus, Die *1848*
Christus heilt einen Kranken *1849*
Lesende Frau *1768*
Renoir, Auguste *1794–5*
Erntezeit *1794*
Honigverkäuferin, Die *1989*

Portrait eines sitzenden Mädchens *1795*
Rhythmus 1682, 1737, 1948–51
Rivera, Diego
Kopf einer Frau *1994*
***Rocky Mountains*-Übung** (Cherepov) *1750–1*
Rodeo Style (Calder) *1967*
Rodin, Auguste
Drei zusammengekauerte Frauen *1948*
Rohn David
Stilleben mit Aprikosensaft *1934*
Rosa Mappe (Shearer) *1866*
Rose (Katchen) *1735*
Rote Pferd, Das (Carrà) *1853*
Rötel 1873–7
Drei-Stifte-Technik 1904–7
Royal Liver Gebäude, Das (Hogarth) *1950*
Rubens, Peter Paul
Studie für Merkurs Sturz *1683*
***Rückkehr*-Übung** (Wong) *1694–5*
Ryders Haus (Hopper) *1903*

S

Sargent, John Singer
Bewegungsstudie: Arme und Hände *1682*
Villa der Medici *1723*
Sarto, Andrea del
Handstudie *1870*
Tierstudien *1873*
Schach, Washington Square Park (Gundelfinger) *1721*
Schatten
Stimmung-Effekte 1745
Schattige Berge bei Banff (Strisik) *1748*
Schicht-Technik
Alkyd 1677–81
siehe auch Lasuren
Schimpanse (Smith) *1776*
Schneesturm: Dampfboot (Turner) *1760*
Schneider, Die (Silverman) *1696*
Sechs Freunde des Künstlers (Degas) *1719*
Sechs Kissen (Dürer) *1793*
Seelandschaften
Aquarell 1882–5, 1908–11
Küste 1845–7, 1898–1900
Sehen und verstehen
abstrakte Kunst 1914–17
Brennpunkt 1848–51
Figuren (Komposition) 1733–7
Figuren, phantastische 1886–7
Katzen 1702–4
Landschaftsraum 1957–61
Photographie 1808–11
Rahmen (Komposition) 1817–21, 1848–51
spontane Posen 1718–21
unmögliche Objekte 1929–33
Vorzeichnungen 1988–91
Seineufer bei Carrières-sur-Seine, Das (Vlaminck) *1978*
Seurat, Georges
Sonntagnachmittag auf der Ile de la Grande Jatte, Ein *1976*
Shapiro, Irving
Am Ende eines Tages *1987*
Colorado *1824*
Einbruch der Dämmerung-Übung *1981–7*
Gebirgsbach-Übung *1762–5, 1812–16*
Weißes Wasser *1816*
Shearer, Charles
Rosa Mappe *1866*
Sibirischer Tiger (Gurney) *1924*
Sidaway, Ian
Alpenveilchen-Übung *1753–7*
Blick über die Hecke *1752*
Früchte auf Tonpapier-Übung *1709–11*
Silhouetten 1735
Berge 1824
Silverman, Burt
im Atelier 1696–1701
Schneider, Der *1696*
Sims, Graeme
im Atelier *1705–7*
Skizze für das Jahrbuch des Blauen Reiter (Kandinsky) *1942*
Skizzen
Fell 1844
Formstudien 1938–9
Musiker 1800–1
Notizen machen 1716–17
spontane Farben 1992–3
Texturen 1974–5
Tiergarten 1776–7, 1924–5
Übertragung auf Leinwand 1724–9
Vogelstudien 1862–5
siehe auch Zeichnen
Sklavenschiff, Das (Turner) *v. S. 62*
Sloan, Roy *1967*
Smith, Stan
Löwenpärchen *1777*
Schimpanse *1776*
Sommerblick, Nova Scotia (Reid) *1677*
Sonnenblume (Freckleton) *1935*
Sonnenlicht
Ölmalerei 1901–3
Sonnenuntergang
Ölmalerei 1771–5
Sonnenuntergang (Inness) *1773*
Sonntagnachmittag auf der Ile de la Grande Jatte, Ein (Seurat) *1976*
Stallschwalbe (Peterson) *1973*
Standort 1961
Stehender Jüngling (Michelangelo) *1684*
Stella, Joseph
Kohlenhalde *1744*
Stier, Der (Picasso) *1916*
Stil
Handschrift der Meister 1940–3
Stilleben
Aussprengtechnik-Übung 1803–7
Bewegung 1685
Schattenspiele 1745
spontane Farben 1992–3
Tempera-Wirkung (Acryl) 1708, 1709–11
Wiederholung 1951
Stilleben mit Aprikosensaft (Rohn) *1934*
Stilleben mit Austern (Matisse) 2006
Stimmung
Landschaften 1957–61, 1980–4
Sonnenuntergänge 1774
Zeichnen 1744–7
Stoffe
Zeichnen 1789–93
Strand bei Mazatlan (Etnier) *1963*
Strand bei Selsey Bill, Der (Whistler) *1962*
Straße nach Chimayo, Die (Dulaney) *1834*
Strisik, Paul
Schattige Berge bei Banff *1748*
Studie 1988–9
Studie für den roten Baum (Mondrian) *1914*
Studie für die Allegorie des Herbstes (Botticelli) *1713*
Studie für Merkurs Sturz (Rubens) *1683*
Studie zum Brutus-Bild (David) *1789*
Studien einer knienden Frau (Raffael) *1996*
Studien von Frauenhänden (Leonardo) *1871*
***Sturm an der Küste*-Übung** (Croney) *1738–41*
Sturmeffekte
Aquarell 1730–2, 1738–41
Sudanese auf einem Boot (Katchen) *1939*
Surrealismus 1886–7
Szabo, Zoltan
Fließendes Wasser-Beispiel *1761*

T

Tageslicht **1901–3, 1952–6**
Tänzer 1733
im Atelier 1830–5
Tänzerin im Scheinwerferlicht (Katchen) *1733*
Tauben (Wong) *1692*
Tempera-Wirkung (Acryl) 1708–11
***Terrassenhäuser*-Übung** (Bennett) *2000–3*
Textur
Bleistift 1974–5
Fellstruktur 1703, 1844
Thayer, Abbott Henderson
Klippen in Cornwall *1846*
Théodore Duret (Vuillard) *2005*
Tiefe *siehe* Räumliche Tiefe
Tiepolo, Giovanni Battista
Die Tugend krönt die Weisheit *1712*
Tiere
Fellstruktur 1703, 1844
im Atelier 1705–7
Katze 1702–4
Pferde (Rötel-Übung) 1876–7
Tiergarten 1776–7, 1924–5
Tierstudien (Sarto) *1873*
Tintoretto, Jacopo 1782–3
Christus am See Genezareth *1782–3*
Tizian 1940
Toulouse-Lautrec, Henri de 1942
Jane Avril *1818*
La Goulue betritt das Moulin Rouge *1941*
Tratt, Richard
Bahnhof bei Nacht 1998–9
Pflanzen auf der Fensterbank *1707*
Tugend krönt die Weisheit, Die (Tiepolo) *1712*
Tunnicliffe, Charles 1862–5
Turmfalke *1864*
Ziegenmelker *1862*
Turner, J. M. W. 1741, 1758–60, 1926–8
Bucht mit East Cowes Castle *1949*
Dogana und Santa Maria della Salute, Venedig, Die *1927*
Frostiger Morgen, Ein *1758, 1759*
Malender Künstler in einem Zimmer, Ein *1928*
Schneesturm: Dampfboot vor einer Hafeneinfahrt *1760*
Sklavenschiff, Das *v. S. 62*
Turner am Firnis-Tag (Parrot) *v. S. 62*
Tusche
Bäume 1836–9
mit Aquarell 1882–5, 1908–11
mit Gouache 1802–7
Twachtman, John
Holländische Fischerboote *1768*

U

Überschneidungen 1960
Umrisse
Skizzen 1938–9
Unmögliche Objekte 1932–3
Unsere Küche (Reid) *1992*
Untergrund
Acryl- 1866–9

V

Valerio, James
Ansichten *1725*
Van Gogh, Vincent 1941–2
Hand-Studien für „Die Kartoffelesser“ *1871*
Oleanderbüsche im Garten des Saint-Paul-Asyls *1940*
Van Wittel, Gaspar
Blick auf Rom mit der Villa Medici *1960*
Veränderungen
Aquarell 1854–9
Vereinfachung 1962–5
Verwitterte Effekte 1918–23
Villa der Medici (Sargent) *1723*
Violettes Licht (Masterfield) *1860–1*
Vlaminck, Maurice de
Das Seineufer bei Carrières-sur-Seine *1978*
Vögel
im Atelier 1970–3
Skizzen 1862–5
Vorzeichnungen
Meister-Beispiele 1988–91
Vuillard, Edouard 2004–5
Théodore Duret *2005*

W

Wachs, Kopal- 1759
Wald (Midolle) *1894*
Wanderfalke (Peterson) *1971*
Wasser
Bewegung-Übung 1715
wild reißendes 1761–5, 1812–16
Wassernymphen mit Meergott (Boucher) *1907*
Weaver, Robert
Figuren-Skizze *1718, 1721*
Wehlsch pirg (Dürer) *1957*
Weißes Wasser (Shapiro) *1816*
Whistler, James McNeill
Blau und Silber: Aufgewühltes Meer *1730–1*
Kaianlage in Chelsea *1902*
Strand bei Selsey Bill, Der *1962*
Wiederholung
Formen 1948–51
Wind 1730
Woge, Die (Hokusai) *1850*
Wolken
Sonnenuntergang 1771–5
Sturm-Effekte 1731–2
Wong, Frederick
Abfahrt *1692*
Rückkehr-Übung *1694–5*
Tauben *1692*
Wood, Laurence
Brückenzeichnung *1766*
Wüstenstraße (Dulaney) *1833*

Z

Zeichnen
Bäume
(Feder und Tusche) 1836–9
Bewegung 1682–5, 1712–15
Gegensätze 1766–9
Hände 1870–2
kreative Arbeit 1966–9
Meister-Beispiele 1994–7
Stimmung 1744–7
Stoffe 1789–93
Wiederholung und Variationen 1948–51
Ziegenmelker (Tunnicliffe) *1862*

lichkeiten erforscht, die ihm seine Komposition bietet, wenn er sie später als Gemälde ausführt. Auf dem braunen Papiergrund finden sich grob und schnell skizzierte Linien ebenso wie weich verriebene Partien mit sanften Übergängen in die lichten Bereiche. Höhungen in weißer Kreide lassen die Figuren vor den tiefschwarzen Kohleschatten fast greifbar plastisch erscheinen.

Ob Raffaels dynamische Studie einer knienden Frau für eines seiner Gemälde angefertigt wurde, wissen wir nicht. Körper in ähnlich bewegter Haltung finden sich in vielen Bildern des Florentiner Meisters. Er gilt als virtuoser Maler des dynamischen menschlichen Körpers.

Ziehen Sie einmal, um diese Dynamik nachzuempfinden, mit dem Zeigefinger wie mit einem Bleistift die Hauptlinien der Figur nach, und versuchen Sie dann, diese Linien aus dem Gedächtnis in eigene Figurenstudien zu übertragen.

EXEMPLARISCH

Alle großen Maler haben sich von den Werken ihrer Vorgänger inspirieren lassen. Schon im Mittelalter gehörte das Kopieren aus Musterbüchern, sogenannten „Exempla", zur Ausbildung junger Künstler. In diesen Büchern fanden sich Figuren die anstelle lebender Modelle studiert und nachgezeichnet wurden.

NEUE MEDIEN

Wie wirkt sich die Wahl des Zeichenmediums auf die Anmutung einer Meisterzeichnung aus? Ersetzen Sie die Kohle in Leonardos Zeichnung durch Tusche, Feder und Pinsel, und versuchen Sie, seine Komposition mit diesen Mitteln nachzuvollziehen. Betonen Sie den Rhythmus der Bewegungslinien, ohne sich starr an Maßstab und Proportionen der Vorlage zu halten.

Zeichnung von Lawrence Wood

Knifflige Perspektive

Stadtlandschaften oder ähnliche Motive werden Ihnen nur dann überzeugend gelingen, wenn Sie die Perspektive in Ihrem Gemälde richtig anlegen.

Stadtlandschaften und ähnliche Motive enthalten zum größten Teil Straßen, Fabriken, Wohnblocks, Terrassenhäuser, Eisenbahnen und Läden – also Objekte, bei denen die Perspektive eine entscheidende Rolle spielt. Es ist wichtig, die Perspektive schon in den frühesten Stadien des Werkes richtig anzulegen, besonders in der Ölmalerei, wenn Sie mit lasierenden Farbaufträgen und vielen Details malen.

Mit der Perspektive beginnen

Stimmt die Perspektive in ihren Grundzügen, können Sie dazu übergehen, den Rest des Bildes zu entwickeln. Ist sie fehlerhaft, wird Ihr Bild falsch wirken; und je mehr Ölfarbe Sie auftragen, um die Fehler zu verbergen, um so konfuser wird das Bild wahrscheinlich werden. In diesem Fall kratzen Sie am besten die Farbe von der Leinwand und fangen von vorn an. Nehmen Sie diese Möglichkeit wahr, sie bietet sich nur in der Ölmalerei.

Tip

AUS IHRER SICHT

Sie können sich zwar auf Ihre Kenntnis von der Linearperspektive stützen, um die Illusion räumlicher Tiefe hervorzurufen, sollten sich aber nicht gänzlich auf sie verlassen. Wenn Sie einen Fluchtpunkt festlegen und die Fluchtlinien konstruieren, müssen Sie sich an feste Regeln halten. In der Wirklichkeit sehen wir alles mit zwei Augen: ein Umstand, dem eine geometrische konstruierte Linearperspektive nicht Rechnung trägt. Mit anderen Worten, ein mit dem Lineal gezeichnetes perspektivisches System ist zu genau, um natürlich zu wirken. Am besten ist es, die Regeln anzuwenden – nur nicht zu schematisch. Versuchen Sie, die Regeln mit dem in Einklang zu bringen, was Sie sehen.

Bevor Sie sich mit irgendwelchen Details befassen, sollten Sie die Hauptformen skizzieren und darauf achten, daß die Perspektive stimmt. Das ist im allgmeinen nicht besonders schwierig: Sie brauchen nichts weiter zu tun, als einen Fluchtpunkt zu wählen und die zurücktretenden „parallelen Linien" zu diesem Punkt hin einzuzeichnen.

Gelegentlich werden Sie jedoch auf eine Situation stoßen, in der die Perspektive etwas ausführlicher gestaltet werden muß. Oft regt uns gerade ein Motiv deshalb an, weil es schwierig ist oder weil es ungewöhnliche Winkel und eine komplizierte Perspektive aufweist. Solche Szenen sind im allgemeinen reizvoller als einfache Motive, und es wäre schade, wenn man ihnen aus dem Weg ginge, nur weil sie in den frühen Stadien mehr Mühe machen.

Trügerische Perspektive

In Richards Tratts „Bahnhof bei Nacht" hält das verschlungene Muster der in der Ferne zusammenlaufenden Eisenbahngleise mit ihrem metallischen Glanz den Betrachter gefangen. Die Gleise waren es auch, die den Maler zu dem Bild inspirierten. Ohne sie würde die Komposition viel von ihrer eindrucksvollen Wirkung verlieren.

Der Künstler legte zunächst die Perspektive der Bahnsteige und der sich schlängelnden Gleise fest. Die zwei Bahnsteige waren einfach zu skizzieren. Sie haben einen gemeinsamen Fluchtpunkt, der sich rechts im Bild etwas unterhalb des Horizontes an der inneren Kante des Pfeilers befindet. Mit dieser schematischen Hilfe ließen sich die Bahnsteige problemlos konstruieren. Die Schienen zielen auf einen zentralen Fluchtpunkt am Horizont. Jedoch verzichtete Tratt hier auf eine streng geometrische Konstruktion und konzentrierte sich mehr auf den unregelmäßigen Verlauf mit sich überkreuzenden Linien.

Der Künstler skizzierte die Linien nur leicht mit einem HB-Blei-

LUFT- UND LINEARPERSPEKTIVE

Die räumliche Tiefe wird in einem Gemälde oft auf zweifache Weise dargestellt: Linearperspektivisch zeichnet man die Formen der Gegenstände mit geraden Kanten, luftperspektivisch aufgehellt erscheinen alle Farben in der Ferne.

Unten: „Bahnhof bei Nacht" von Richard Tratt, Öl auf Leinwand, 61 cm x 76 cm.

stift, so daß er sie ändern konnte, bis das Resultat ihn zufriedenstellte. Man kann aber genausogut mit weichem Bleistift oder Holzkohle arbeiten. Denken Sie daran, daß solche Linien Ihnen helfen sollen, das Motiv überzeugend zu malen – die Linien selbst brauchen nicht wissenschaftlich korrekt wie auf einer technischen Zeichnung zu wirken.

Gordon Bennett verwendet bei der Übung auf den folgenden Seiten Holzkohle für die Hilfslinien der perspektivischen Konstruktion. Er verstärkt diese dann mit schwarzer Farbe und übernimmt die dunklen Linien in das Gemälde, wodurch der konstruktive Charakter betont wird.

Die Komposition ist durch eine andere, recht vertrackte Perspektive gekennzeichnet. Wiederum wird das Motiv gerade dadurch reizvoll. Die Straße verläuft im Zickzack und ändert nicht nur ihre Richtung, sondern auch ihr Gefälle – sie führt im Vordergrund steil bergab und steigt im Hintergrund leicht an.

Lassen Sie sich durch diese Schwierigkeiten nicht entmutigen. Auch wenn eine Straße unregelmäßig verläuft, können Sie Fluchtpunkte für Ihre perspektivische Konstruktion verwenden. Beachten Sie, wie die Straße auf dem Bild durch die scharfen Biegungen in einzelne kurze Abschnitte zerlegt wird. Jeder Abschnitt hat seinen eigenen Fluchtpunkt. Sehen Sie sich die ersten Schritte der Übung an, und beachten Sie, wie der Künstler jeden dieser Abschnitte behandelt. Er legt einen Fluchtpunkt für jeden der Hauptabschnitte fest und fügt die übrigen Abschnitte aus freier Hand locker ein.

1999

Übung: Terrassenhäuser

Um die vielen flächigen Elemente dieser Stadtlandschaft materialgerecht darzustellen, trägt Gordon Bennett die Farben in lockeren, breiten und zum Teil recht groben Pinselstrichen auf, so daß untere Farbschichten durch die oberen hindurchschimmern können. Zu Beginn verwendet er dünnere Farben. So erhält er eine Oberfläche mit unregelmäßiger Textur.

1. Hilfslinien konstruieren

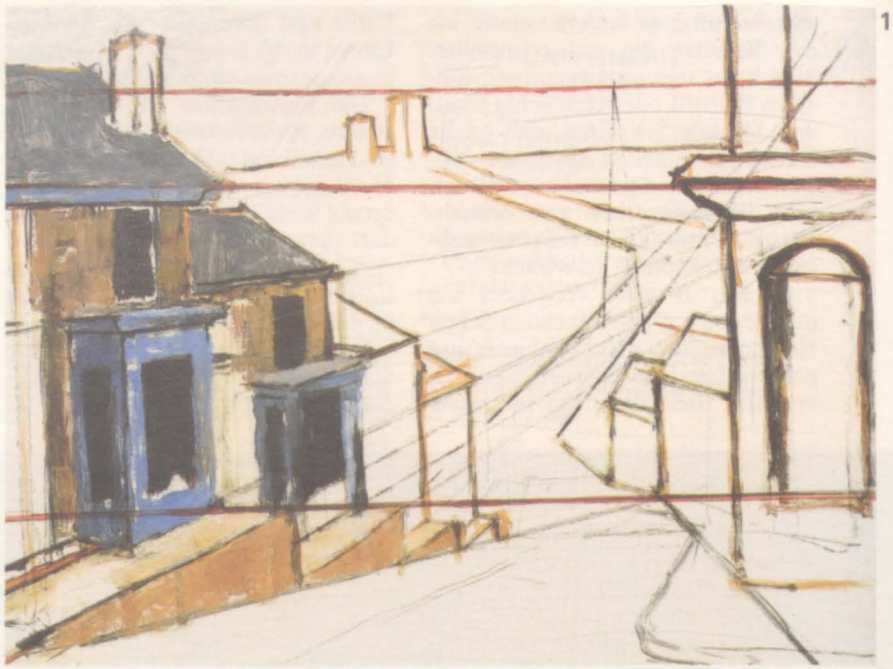
Zeichnen Sie die Hauptformen und die Fluchtlinien ganz leicht mit Zeichenkohle ein.

Verstärken Sie mit Elfenbeinschwarz und Zinnoberton die Umrisse der Häuser mit einem flachen Borstenpinsel Nr. 2, und legen Sie die Türen, Fenster und Schornsteine an. Beginnen Sie mit den Häusern auf der linken Seite: mischen Sie Titanweiß, Siena gebrannt, Elfenbeinschwarz und Lichter Ocker für die Farbe der Hauswände sowie Titanweiß, Elfenbeinschwarz und Ultramarin für das Hellblau der Erkerfenster. Für die Dächer variieren Sie das Blau mit der ersten Mischung. Legen Sie Bürgersteige und Straße mit Titanweiß, Lichter Ocker und etwas Grau an.

2. Ausbau der Farben

Setzen Sie erneut in der unteren linken Ecke an, und tragen Sie die Farben über das ganze Bild auf. Malen Sie mit einem flachen Borstenpinsel Nr. 6 die Straße, den Hintergrund und den Himmel mit breiten Strichen. Für den Himmel verwenden Sie eine hellere Mischung der Dachfarbe mit einer Spur Ultramarin; für die Partie unterhalb des Horizonts nehmen Sie Kobaltblau mit viel Titanweiß. Legen Sie den Hintergrund mit einem aus Titanweiß, Zinnoberton, Siena gebrannt und Lichter Ocker gemischten Rosa an, und tragen Sie eine kräftigere Version auf die Häuser links auf; nehmen Sie für die Straße die gleiche Farbe wie für den Bürgersteig, jedoch mit mehr Lichter Ocker.

Für die Häuser rechts verwenden Sie Siena gebrannt, und eine Mischung aus Ultramarin und Titanweiß für das Erdgeschoß im Vordergrund.


1

2

3. Aufbau der Tonwerte

Überarbeiten Sie die entfernteren Partien bis zum Horizont mit einer dunkleren Mischung aus Titanweiß und Zinnoberton, so daß sich die warmen rosigen Farbtöne der Hauswände bis in den Hintergrund fortsetzen und die Bildteile miteinander verbinden. Achten Sie auch auf die Streifenformen, mit denen sich die Hauszeilen andeuten lassen.

Die vordere Seite der Hausreihe auf der rechten Seite liegt im Schatten; dunkeln Sie deshalb für diesen Bereich das Dunkelgrau der Dächer mit Siena gebrannt ab. Deuten Sie auch zart die grauen Schatten auf der Straße an. Um die Kontraste zu verstärken, fügen Sie dem Mauerwerk der sonnenbeschienenen Häuser auf der linken Seite und der Straße mehr Lichter Ocker hinzu, und geben Sie der Mischung für den linken Türeingang eine Spur Permanentgrün zu. Deuten Sie die sonnenbeschienenen Stellen auf den Dächern mit hellerem Grau an.

Der Fensterrahmen auf der rechten Seite erhält einen grauen Farbton, und für den Streifen auf der linken Seite geben Sie etwas Permanentgrün zu diesem Grauton; um den vielen Fenstern auf der linken Seite etwas entgegenzusetzen, malen Sie ein weiteres Fenster im Stockwerk darüber hinzu.

Deuten Sie den Kirchturm weiter unten an der Straße an.

3

4. Die Fenster

Verwenden Sie reines Elfenbeinschwarz, um die eckigen Formen der Fenster scharf abzusetzen. Mit diesen dunkelsten Flächen des Bildes verstärkt der Künstler die Kontraste zwischen Licht und Schatten und verdeutlicht die räumliche Tiefe im Inneren der Häuser. Für die helleren Wandstreifen der Fensteröffnungen mischen Sie Permanentgrün und Titanweiß und fügen etwas Kobaltblau hinzu, um die Farbe stumpfer aussehen zu lassen. Verwenden Sie kein Schwarz im Hintergrund – es würde den Raumeindruck zerstören. Weit entfernte Objekte erscheinen immer heller, blauer und dunstiger. Deshalb werden ferne Objekte wie die Hausdächer am Horizont, die in Wirklichkeit schwarz oder grau sind, mit einer hellen Mischung aus Titanweiß, Kobaltblau und Elfenbeinschwarz gemalt.

4

5. Den Vordergrund ausarbeiten

Arbeiten Sie – immer noch mit einem flachen Borstenpinsel Nr. 6 – dunkle Farbtöne in den Vordergrund ein. Mit lockeren Strichen in Braun und Schwarz (mischen Sie das Braun aus Lichter Ocker, Siena gebrannt und etwas Kobaltblau an) tragen Sie diese kräftige dunkle Farbe quer über den unteren Rand des Bildes und über die schattige Partie der Hauswand am linken Bildrand nach oben. Dieser L-förmige Schattenverlauf rahmt die untere Hälfte des Bildes und führt den Blick des Betrachters die Straße hinunter ins Zentrum der Komposition hinein.

Tupfen Sie Lichter Ocker, Permanentgrün, Elfenbeinschwarz und Titanweiß in variierenden Mengen auf die Straße und geben Sie für die hellsten Stellen Kadmiumgelb hinzu. Deuten Sie dabei das Straßenpflaster und die Gehwegplatten an.

Um die Verteilung von Licht und Schatten noch deutlicher darzustellen, hellen Sie die Fassaden der Häuser links im oberen Bereich etwas auf und vertiefen die Schatten im unteren Bereich. Überarbeiten Sie die entferntesten Stellen am Horizont mit einer hellen Mischung aus Titanweiß und Ultramarin.

5

Die Feinheiten

Nehmen Sie nun einen flachen Pinsel Nr. 4, und variieren Sie Ihre Pinselstriche je nachdem, an welchen Bildteilen Sie arbeiten.

Führen Sie für den Himmel lokkere, wirbelnde Bewegungen aus, und vergrößern Sie den grauen Bereich, um die Wolke zu verkleinern. Lange, waagerechte Striche mit einer Mischung aus Permanentgrün, Kadmiumgelb und Grau verstärken den Eindruck von Licht, das auf die Straße fällt. Arbeiten Sie mit kräftigen senkrechten und waagerechten Strichen für die vertikalen Elemente wie Türen und Fensterrahmen und die Hauswand im Vordergrund rechts. Deuten Sie das Mauerwerk und die Schieferplatten auf den Dächern durch kurze, schräge Pinselstriche an.

Fügen Sie dem Schatten unter dem Fenster auf der Hauswand am rechten Bildrand etwas Kobaltblau und Grau hinzu, und arbeiten Sie Mauerwerk und Fensterrahmen im ersten Stock aus.

6

7

7. Zum Abschluß

Vollenden Sie das Bild, indem Sie stellenweise das Muster der Pflastersteine andeuten. Verstärken Sie zunächst die Schatten im Vordergrund mit fleckhaft angedeuteten trockenen Pinselstrichen eines Pinsels Nr. 6. Nehmen Sie dann einen weichen Rundpinsel Nr. 2, und zeichnen Sie die hellen Fugen in leicht skizzierten Pinselstrichen und mit einer Mischung aus Titanweiß, Lichter Okker und etwas Kadmiumgelb darüber. Passen Sie die Striche in ihrer Richtung und in den Abständen der Perspektive des Bildes an.

Stellenweise können Sie auch sehr zart mit einer Mischung aus Titanweiß, Lichter Ocker und eine Spur Elfenbeinschwarz dunkle Fugen in den sonnenbeschienenen Bereichen andeuten.

Stadtlandschaften wie dieses Straßenmotiv stellen selbst dann noch eine besondere Herausforderung dar, wenn Sie die Perspektive schon festgelegt haben. Es ist gar nicht so leicht, aus riesigen Blöcken, kahlen Ziegel-, Stein- oder Betonmauern, die Sie als festgefügte Massen darstellen müssen, eine gelungene Komposition herzustellen. Die meisten Flächen in einer Stadtlandschaft sind aber voller Muster und Oberflächenstruktur, ohne die das Motiv viel von seinem Interesse und Charme einbüßen würde.

Weiträumigkeit und Entfernung

Versuchen Sie die Oberflächenstruktur in das Gemälde einzubeziehen, indem Sie die verschiedenen Oberflächen andeuten, ohne sie detailliert auszumalen. Wenn Sie Ziegel, Verputz oder irgendeine andere Oberflächenart genau kopieren, wird Ihr Bild mit Sicherheit langweilig werden; es wirkt dann vielleicht dekorativ, aber es fehlt ihm der Eindruck von Weiträumigkeit und Entfernung.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Hartfaserplatte (glatte Seite), 61 cm x 76 cm
- Ein Stück Zeichenkohle
- Ein Sortiment von Flachpinseln Nr. 2, 4 und 6 sowie einen weichen Rundpinsel Nr. 2
- Terpentin
- Leinöl
- eine Palette von neun Ölfarben: Lichter Ocker, Siena gebrannt, Kobaltblau, Ultramarin, Titanweiß, Elfenbeinschwarz, Permanentgrün, Zinnoberton und Kadmiumgelb.

In häuslicher Umgebung

Um die intime Atmosphäre in seinen Portraits hervorzuheben, zeigt Edouard Vuillard seine Modelle in ihrer privaten Umgebung und bringt so ihre Persönlichkeit stärker zum Ausdruck.

Personen in ihrer häuslichen Umgebung zu portraitieren, ist für einen Künstler eine große Herausforderung. Kaum ein anderer Maler hat sich mit dieser Aufgabe so meisterhaft auseinandergesetzt wie Edouard Vuillard (1868–1940). Wir zeigen Ihnen anhand des Portraits von Théodore Duret, wie man dieses Sujet bewältigen kann.

Die Hauptschwierigkeit liegt in der Komposition. Das Modell muß so plaziert werden, daß mehr als nur eine schlichte Wandfläche mit ins Bild aufgenommen wird. Am besten können Sie es nachvollziehen, wenn Sie eine Person durch den Sucher einer Kamera fixieren. Sie werden feststellen, daß es fast unmöglich ist, Fußboden, Decke und mehrere Wände gleichzeitig ins Bild zu bekommen.

Um einen umfassenden Eindruck eines Innenraumes und dessen Ausdehnung zu vermitteln, müssen Sie daher ein bißchen mogeln. Vuillard hat dieses Problem dadurch bewältigt, daß er sein Blickfeld vergrößerte, und zwar deutlich stärker, als es etwa bei einem Weitwinkelobjektiv der Fall ist.

Kunstgriffe

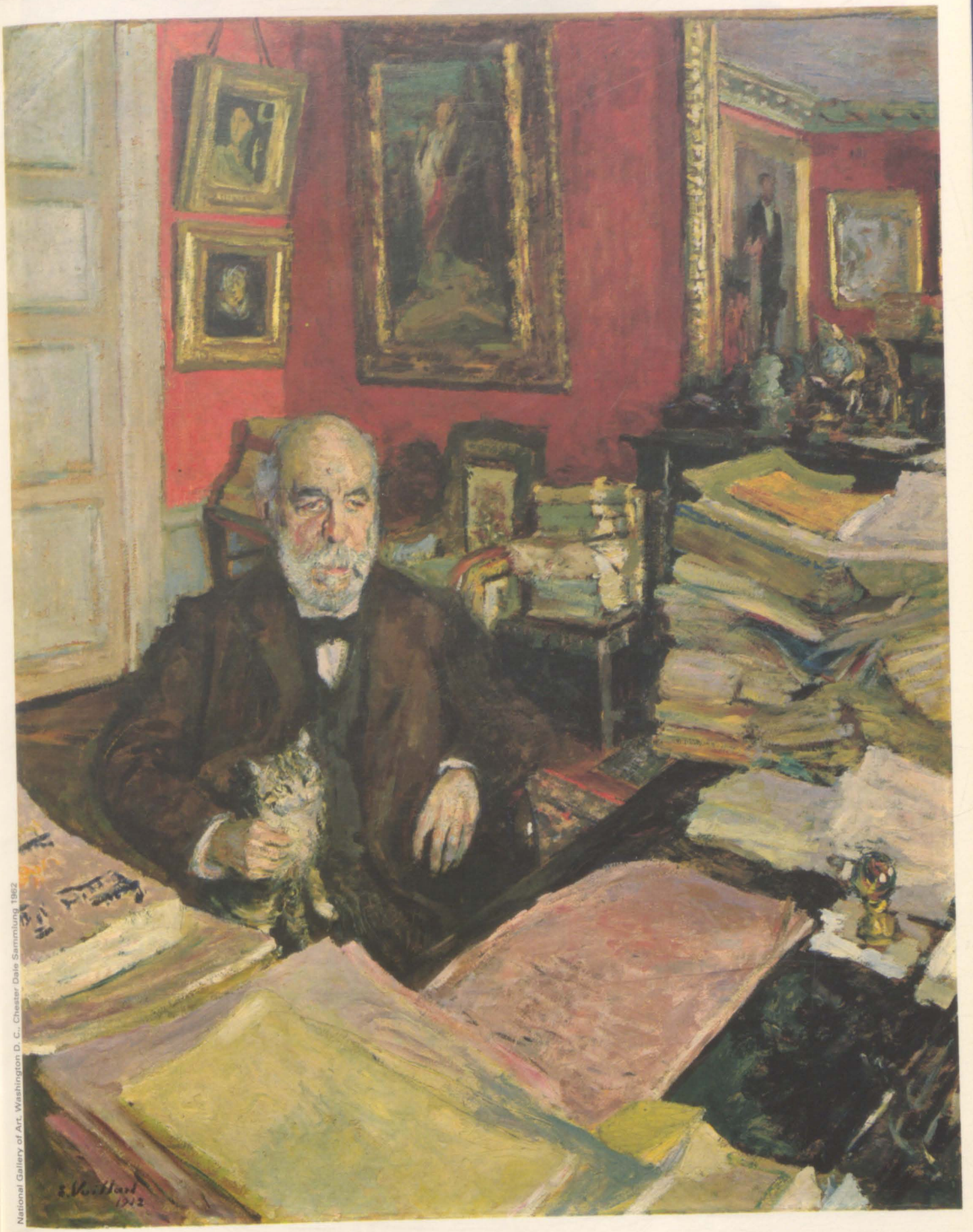
Im Hintergrund wird der Blick durch eine Zickzacklinie von der Tür (A) in die Ecke (B) geführt, dann die Wand (C) entlang zum Spiegel (D). Im Spiegel erkennen Sie einen Raumteil, der außerhalb des Blickfeldes liegt. In diesem Spiegelbild wird der Blick durch die leichte Schrägstellung des Spiegels von unten nach oben geführt, nicht von oben nach unten, wie im übrigen Bild. Durch diesen Kunstgriff werden Teile der Decke und des Fußbodens gleichzeitig sichtbar und vermitteln ein Gefühl für die Höhe des Raumes.

Intimität schaffen

Um die Intimität der Szene um Théodore Duret hervorzuheben, umgab der Maler sein Modell mit Büchern und Stapeln von Papieren (E, F, G), die den Vordergrund gestalten. Die lockere, fleckenartige Malweise und die gleichmäßige Tönung der Gegenstände im Vorder- bzw. Hintergrund und der fast völlige Verzicht auf Tiefenillusion zeigt schon abstrakte Elemente.

„Théodore Duret", von Edouard Vuillard, 1912, Öl auf Karton (aufgezogen auf Holz), 121 cm x 115 cm.

National Gallery of Art, Washington D. C., Chester Dale Sammlung 1962



National Gallery of Art, Washington D. C., Chester Dale Sammlung 1962

Schnittflächen

Farben und Flächen: Sie sind das grundlegende Gestaltungsmittel für Henri Matisse. Wie geschaffen für seine bildnerischen Vorstellungen ist die Technik des Papierschnittes, die auch Ihre kompositorische Arbeit anregen und zu erfrischenden Bildlösungen führen kann.

Es gibt zwei grundsätzlich verschiedene Arten der Bildgestaltung. Die eine steht in der 500jährigen Tradition, die seit dem Ende des Mittelalters unser Sehen geprägt hat: Ein Gemälde ist wie ein Loch in der Wand, durch das der Betrachter sich in den dargestellten Ausschnitt der Welt hineinversetzen kann. Der Blick auf eine Landschaft läßt den Fensterrahmen zum Bildrahmen werden; Stilleben sind oft so gemalt, daß die Früchte und Blumen scheinbar aus dem Bild „herausgepflückt" werden können. Deshalb verführt uns eine derartige, an den Perspektivgesetzen orientierte Bildgestaltung dazu, ein Gemälde als „wahr und richtig" zu empfinden. Und doch weiß jeder, daß er sich einen kräftigen Nasenstüber einfangen würde, wenn er versuchte, an den Blumen zu riechen, die Trauben zu pflücken oder den Kopf in das Bild hineinzustecken.

Die andere Möglichkeit der Bildgestaltung eröffnete sich erst mit den Arbeiten von Paul Cézanne (1839–1906), der als „Vater der Moderne" gilt. Das Bild führt den Blick nicht mehr in die Tiefe, die dargestellten Gegenstände stehen nicht mehr im Raum gestaffelt hintereinander, sondern auf der Fläche über- und nebeneinander. Der Bildrahmen ist keine Öffnung mehr in einen Raum „dahinter", das Bild täuscht nicht mehr Dinge vor, sondern wird selbst zum eigenständigen Objekt. Seit dieser Zeit versucht die moderne Malerei immer wieder, eingefahrene Sehweisen zu erschüttern.

Dekorativer Stil

Sie macht es dem Betrachter zunehmend schwerer, die Vorstellungen des Künstlers nachzuvollziehen.

Ein solcher Künstler, der in der Nachfolge Cézannes konsequent versuchte, dem flächigen Charakter der Malerei gerecht zu werden und damit anfänglich auf größtes Unverständnis stieß, war Henri Matisse (1869–1954). Seinen flächigen, dekorativen Stil können Sie selbst gut an dem „Stilleben mit Austern" nachvollziehen. Die Tischplatte ist in die Bildebene geklappt und bildet zusammen mit dem blauen Tischtuch eine diagonal im Bildrechteck liegende Fläche. Die so erzeugte Flächenspannung wird noch erhöht, indem die Ecken vom Bildrahmen angeschnitten werden und so die Bildfläche nach außen erweitert wird. Auf dieser äußerst dynamischen Diagonalkomposition ordnet Matisse die Elemente des Stillebens in der Horizontalen an. So balanciert er geschickt in der Verbindung von Horizontal- und Diagonalkomposition den Bildaufbau aus.

Lebendige Vielfalt

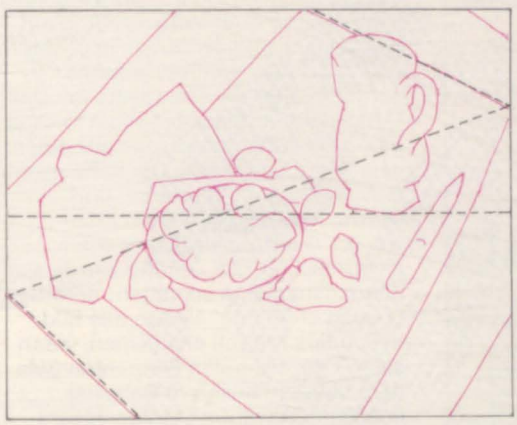
Gegen Ende seines Schaffens arbeitete Matisse nur noch in der Technik des Papierschnittes. Schere und Kleber wurden sein wichtigstes Handwerkszeug. Er benutzte Papiere, die er selbst mit Gouachefarben bemalt hatte. So lassen sich die feinen Nuancen erklären, die zum Beispiel das Blau in seinen Papierschnitten zeigt. Diese lebendige Vielfalt der Töne könnte mit käuflichen Buntpapieren nicht erreicht werden. Die Formen schnitt Matisse frei Hand aus dem Papier und schob die so entstandenen Papierstücke auf der Unterlage hin und her. Die Suche nach der besten Bildlösung konnte Wochen dauern, wobei er oft Teile wegschnitt oder neu dazusetzte, bis die einzelnen Papierstücke schließlich festgeklebt wurden. Form und Farbe haben sich zu einer Einheit entwickelt, die die weißen Zwischenräume des Untergrundes einbezieht. So entsteht aus reinen Flächen eine Ahnung von Raum und Volumen.

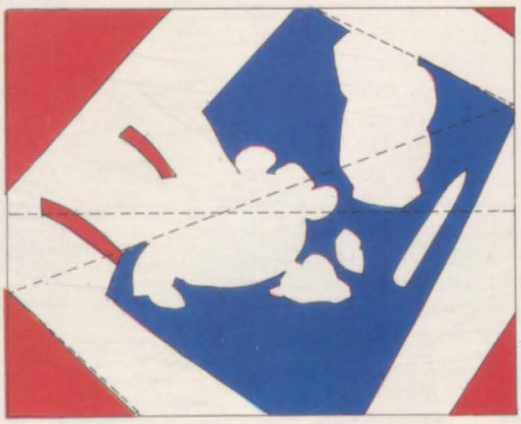
Musée Henri Matisse, Nizza

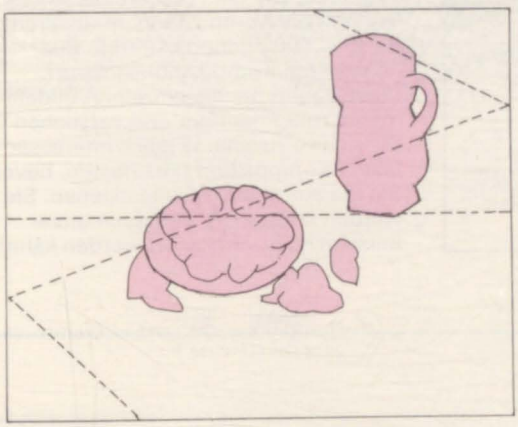
„Blauer Akt IV" von Henri Matisse, 1952. Gouacheschnitt, 103 cm x 74 cm.

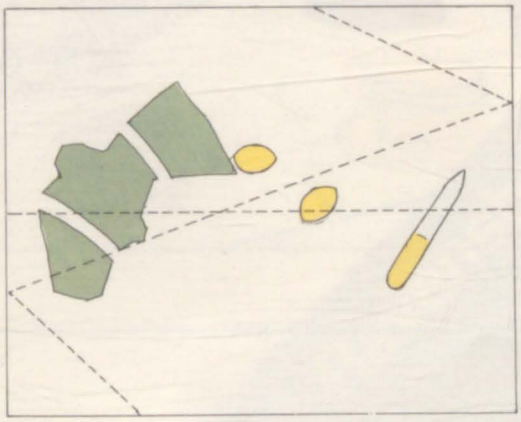
Rechts: „Stillleben mit Austern" von Henri Matisse, 1940. Öl auf Leinwand, 66 cm x 82 cm. Die vier Diagramme zeigen Ihnen, wie Matisse die Komposition an Horizontale und Diagonale orientiert und wie sich die Flächen reiner Farbe in dieses Gerüst einfügen.

Öffentliches Kunstmuseum Basel



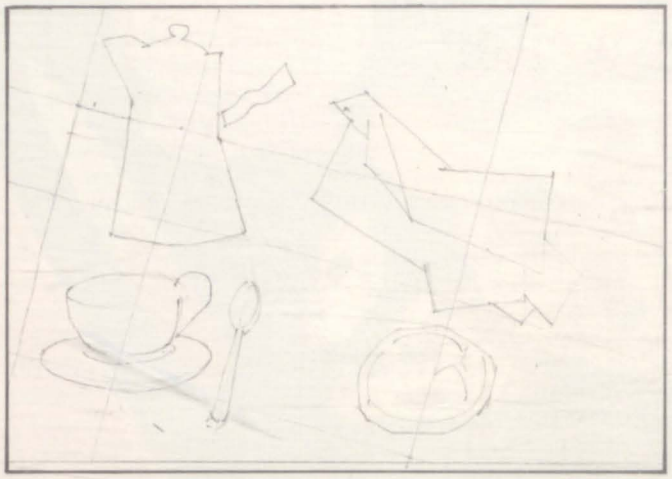




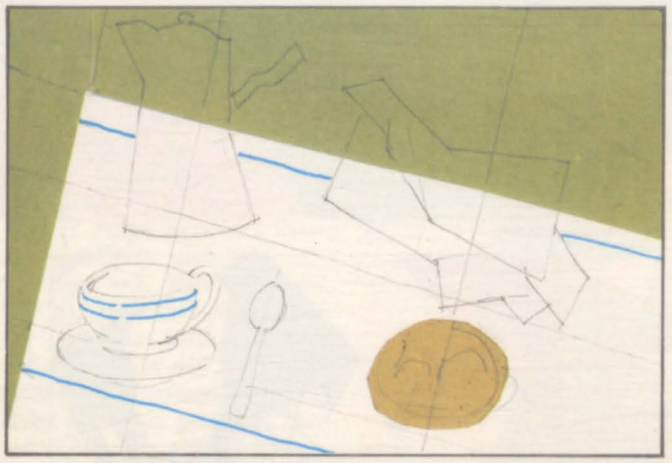


Übung: Mit Schere und Papier Bilder arrangieren

1



2



3

Wählen Sie als Bildthema für Ihr Stilleben möglichst alltägliche Gegenstände, deren Formen und Umrisse Ihnen vertraut sind. Legen Sie sich einen Vorrat von verschiedenen Papieren an. Jede Farbe und jede Qualität kann in Ihrem Papierschnitt Verwendung finden, und besonders gebrauchte Papiere wie Geschenk- oder Packpapiere haben oft ihren eigenen Reiz.

1. Beginnen Sie, indem Sie mit einer Bleistiftskizze eine mögliche Komposition auf der Bildfläche entwickeln. Dabei sollten Sie sowohl wichtige Kompositionslinien wie auch die Umrisse der Gegenstände und Farbflächen andeuten. Kaffeekanne, Zeitung und Kaffeetasse sind jeweils auf den Eckpunkten eines Rechtecks plaziert, während das Brötchen ein wenig nach oben gesetzt wurde.

2. Schneiden Sie dann die erste Grundfläche zu, und fügen Sie diese in Ihre Komposition ein. Sollten Sie in Ihrem Papiervorrat kein Blatt finden, dessen Farbe Ihnen zu passen scheint, fertigen Sie sich den gewünschten Ton selbst an, indem Sie ein kräftiges Zeichenpapier mit Gouachefarbe bemalen.

3. Schneiden Sie jetzt alle noch fehlenden Gegenstände und Flächen zu, und passen Sie diese in die Komposition ein. Zeichnen Sie hierfür die jeweiligen Umrisse von Ihrer Vorzeichnung auf das gewählte Papier durch. In unserem Beispiel deutet weißes, liniertes Schreibpapier die Tischplatte an. Das Brötchen wurde aus braunem Packpapier geschnitten, die Tasse aus einem gelblichen Tonpapier. Die Kaffeekanne entstand aus rostfarbenem und schwarzem Tonpapier, ein Stück weißes Glanzpapier deutet einen Lichtreflex an. Die Zeitung wurde aus Zeitungspapier geschnitten; derartige „realen Elemente" lassen das Bild besonders reizvoll erscheinen, wenn sie mit gezeichneten Elementen (wie dem Löffel in unserem Beispiel) konfrontiert werden. Einige lineare Elemente, wie die Filzschreiberstriche, festigen die Komposition. In unserem Beispiel entspricht das fertige Bild dem ersten Kompositionsentwurf. Verschieben Sie die einzelnen Bildelemente ruhig häufiger und versuchen Sie sich so zu einer wirklich interessantesten Komposition vorzutasten, bevor Sie die einzelnen Teile festkleben. Sie werden feststellen, daß auch unser Beispiel noch verbessert werden kann!

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Haben Sie Fragen . . .
zur Schrifttypologie, zu den Werkstoffen und Techniken der Malerei oder zur perfekten Anlage einer Perspektive: wir helfen Ihnen da weiter.

Monika Müller/Hans-Peter Willberg
Schriften erkennen

Dieses Buch stellt die zehn wesentlichen, heute verbreiteten Schriftgruppen mit zahlreichen Beispielen vor.

64 Seiten

ISBN 3-473-61581-1

DM **16,80**

Kurt Wehlte
Werkstoffe und Techniken der Malerei

Für den Künstler bedeutet dieses Werk seit jeher die umfangreichste Publikation auf maltechnischem Gebiet. Nun brachten international renommierte Fachleute den Inhalt auf den neuesten Stand.

538 Seiten

ISBN 3-473-48350-8

DM **78,–**

Gwen White
Perspektive Transparent

Um ein unübersichtliches Gewirr von Linien zu vermeiden, enthält das Buch „Durchsichtsblätter". Eine Seite zeigt die perspektivische Konstruktionslinie – die Rückseite die fertige Zeichnung. Hält man das Blatt gegen das Licht, decken sich beide Zeichnungen.

80 Seiten

ISBN 3-473-61158-1

DM **29,80**

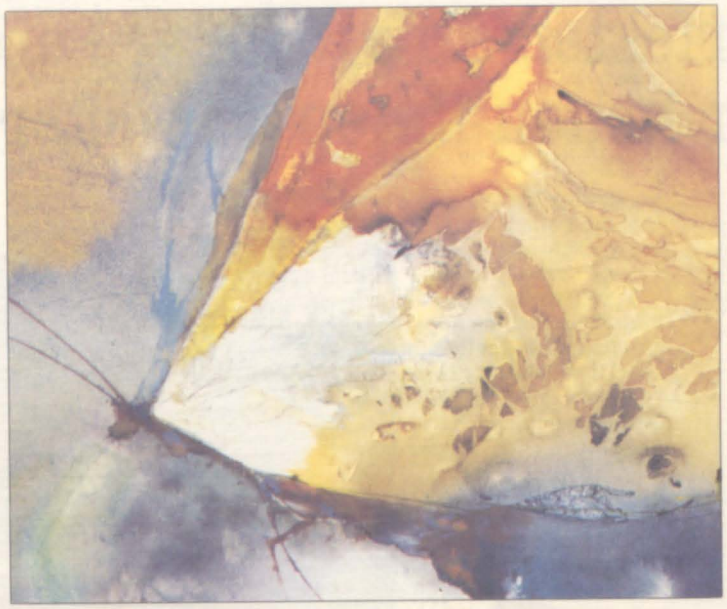
Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 73

Kennen Sie das auch? Sie haben Lust zu malen, aber keine Idee? Besuchen Sie mit uns zwei Künstlerinnen **IM ATELIER**, die dieses Problem gut kennen. Beide lösen sie es ähnlich, indem sie ohne vorgefaßtes Konzept beginnen und manches dem Zufall überlassen.



Schöne Aussichten versprechen wir Ihnen in unserer Rubrik **AQUARELL**. Da Sie sicher schon alle Landschaftsmotive Ihrer Umgebung gemalt haben, wirkt es Wunder, wenn Sie einen neuen, ungewöhnlichen Blickpunkt wählen. Wir bieten Ihnen viele Möglichkeiten an, wie Sie Ihren Bildern neuen Schwung verleihen können.

Das beste Modell für Portraits ist Ihr eigenes Spiegelbild. Lesen Sie in **ÖLMALEREI**, wie Sie Ihr Gesicht, das Sie zu kennen glauben, genau studieren müssen.

ZEICHENTECHNIKEN zeigt Ihnen eine ausgewählte Reihe von Studien und Vorstudien von Personen. Sie werden lernen, Menschen in Bewegung und ruhend zu erfassen.